

# الدّوّنَة

مجلة الثقافة / الوطنية / الديمocrاطية

الدّوّنَة

يونيو 1999  
العدد ١٦٦

مختارات من "نبي" جبران خليل جبران / الصعاليل : استهلاك الإنسان و إنسان  
الاستهلاك / يوسف شاهين "آخر" مكرر / رزق الله و السبوى و نجيب : الواحنة  
و الوجه / فاروق خلف شاعر أهمله النقاد و الشعراء





أ. علاء الدين شوقي

[www.lisanarb.com](http://www.lisanarb.com)

# أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمocrاطية  
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني  
القديمي الوحدوي / يونيو ١٩٩٩  
رئيس مجلس الإدارة:  
د. رفعت السعيد



مكتبة للسان العرب

رئيس التحرير:  
فريدة النقاش

مدير التحرير:  
حلى سالم

سكرتير التحرير:  
مصطفى عبادة

مجلس التحرير:  
إبراهيم أصلان / صلاح السروى / طلعت الشايب /  
غادة نبيل / كمال رمزى / ماجد يوسف

المستشارون:  
د. الطاهر مكي / د. أمينة رشيد / صلاح عيسى /  
د. عبد العظيم أننيس / ملك عبد العزيز

شارك في هيئة المستشارين ومجلس التحرير الراحلون:  
د. لطيفة الزيات / د. عبد المحسن طه بدر / محمد روميش ،

# أدب ونقد

التصميم الأساسي للغلاف للفنان:

محيي الدين اللباد

لوحة الغلاف :

عمل جماعي لأطفال دمياط

(إصدار هيئة قصور الثقافة)

الرسوم الداخلية :

للفنان الشاب: أشرف إبراهيم

رسوم الديوان الصغير :

بريشة جبران في «النبي».

أعمال الصف مؤسسة الأهالى: نسرين سعيد

التوضيب الفني والطبع شركة الأمل للطباعة والنشر

الراسلات : مجلة أدب ونقد / شارع كريم الدولة/ ميدان  
طلعت حرب/ "الأهالى" القاهرة/ ت ٢٩/٢٨ /٥٧٩١٦٢٧ /  
فاكس ٥٧٨٤٨٦٧

الاشتراكات ( لمدة عام) ٢٤ جنيها / البلاد العربية ٣٠ دولارا  
للفرد - ٦٠ دولاراً للمؤسسات / أوربا وأمريكا ١٠٠ دولار

باسم الأهالى - مجلة أدب ونقد.

الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لاصحابها

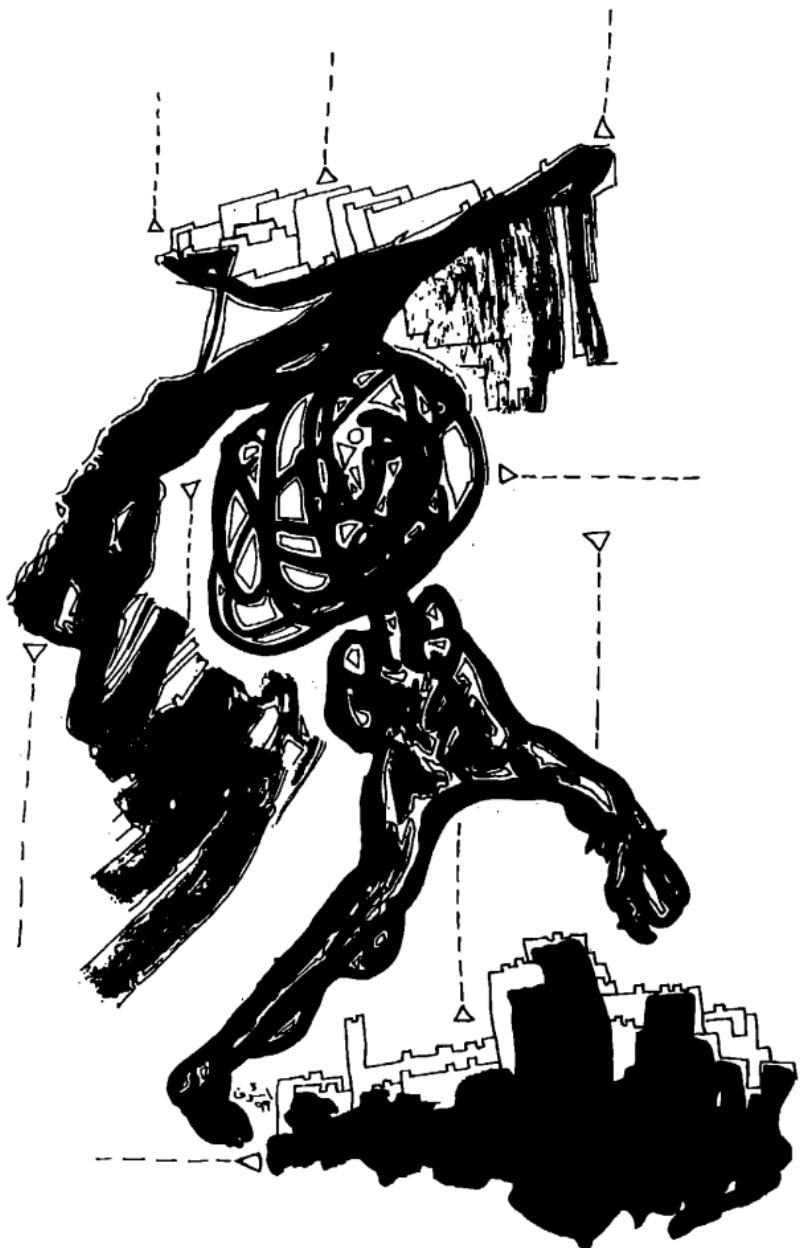
سواء نشرت أم لم تنشر

المحتويات

- \* أول الكتابة / المحررة /

  - استهلاك الإنسان .. إنسان الاستهلاك / دراسة / د. محمد بربيري ١١
  - حدائق / شعر / محمد الفقيه صالح ٢٤
  - ساكنو الغرف الضيقة / قصة / ياسر عبد الحافظ ٢٧
  - \* الديوان الصغير: مختارات من «تبني» جبران ..
  - إعداد وتقديم / فريدة النقاش / ٣٣
  - فهارس البياض: ياله من كون أبيض، ياله من عدم أبيض/نقد/غادة نبيل/٤٩
  - حالة إدريسيّة / مسرح / مليساً ذكي / ٦٢
  - تطور تجربة محمود درويش الشعرية / دراسة / د. محمد عبد العططلب / ٦٩
  - سلاماً لعيينيك من التيه / ملف : فاروق خلف / ٨٣
  - هذا الشاعر ، هذه المصفات / ح.س / ٨٤
  - أرجيّع تبزها الريح / نقد / فوزي شلبي / ٨٦
  - الحركة الداخلية في قصيدة النثر / دراسة / د. محمود الحسيني / ٩٨
  - قصائد / فاروق خلف / ١٩
  - ثابث شجرات تشم بررتقاً / المصوراتى / حلمى سالم / ١١٨
  - الانتفاضة وثقافة الآخر / انطوان شلحت / ١٢٦
  - شيخ الـ«شعر وــدولار» / رأى / صبحى حديدى / ١٣٧
  - الغراب واليمامة / رأى / حلمى سالم / ١٤٠

مكتبة لسان العرب





طلبت من الزميل الكاتب الفلسطيني «أنطوان شلحت» أن يكتب لنا من حيفا حيث يقيم مقالاً تفصيلياً أو بالأحرى دراسة عن المؤرخين الجدد في إسرائيل الذين تعود بدايات عملهم إلى سنوات الانتفاضة الشعبية الفلسطينية التي اصطلحتنا على تسميتها بانتفاضة العجارة لأنها تميزت بالمشاركة الواسعة للأطفال والصبية فيها بـالقاء العجارة على جنود الاحتلال.

وكان أنطوان في الدراسة التي أعدها لنا عن الانتفاضة وثقافة الآخر والمنشور جزءاً منها في عددها هذا قد أشار إشارات عابرة إلى الدور الذي لعبته الانتفاضة في ولادة هذه الموجة الجديدة من الكتابة التاريخية وذلك طبعاً قبل أن تتكاثف عوامل كثيرة لاخدامها منها المحلي الذي يخص علاقات الفصائل الفلسطينية ببعضها البعض، ومنها التقليدي الذي تمثل بشكل أساسي في مأساة غزو العراق للكويت. واندلاع حرب الخليج الثانية، ومنها العالمي الذي تجسد في بدايات تصدع المعسكر الاشتراكي ثم انهياره ودخول العرب جميراً إلى مؤتمر مدريد..

ورغم إخراج الانتفاضة التي كانت أيضاً أساساً للقبول المؤسسة الحاكمة في إسرائيل بالتفاوض مع منظمة التحرير الفلسطينية، أقول رغم هذا الإخراج القسري فقد واصلت مدرسة المؤرخين الجدد في إسرائيل تطورها وبناء رؤاها في كشف الحقائق المskوت عنها من تاريخ نشأة إسرائيل، ولم يتتردد بعض هؤلاء المؤرخين في القول بأنها كانت نشأة دامية وعلى حساب شعب آخر. وإن لم يشكل هذا البعض أغلبية فإنه يعبر عن روح جديدة تولد في أوساط الإسرائيليين تجسدت في اعتراف نصفهم في استفتاء بأن قيام الدولة الفلسطينية هو ضرورة بينما قال النصف الآخر إنه من الأفضل طرد الفلسطينيين.. والحقائق التي تحكم الغربيين رغم تباينهما هي واحدة وأساسها جميعاً هو هذا الحضور الشعبي الفلسطيني الذي منحته الانتفاضة - رغم إخدامها - قبساً من روحها العبرية،

وفرضت قضية فلسطين على العالم كله بل ودخل تعبير الانتفاضة بالعربية إلى القاموس السياسي الكفاحي الخلاق للإنسانية ككل يقول إنطوان إنه : يمكن الاستطراد أكثر فأكثر في متابعة البراهين على الرواية المعايرة واللغة الجديدة في كتابة الأدب والتاريخ السياسي . وستلزم هذه المتابعة معالجة أخرى ( وهو ما طلبته فعلاً من الصديق ) . لكن الأمر الأكيد أن هذا الأمر يعكس حقيقة تحولا نوعياً في الكتابة الإسرائيلية وهو تمول نوعي لم يات صدفة ، ولا جاء مفاجئنا ، بل إنه أحد تجليات ظاهر استخلاصن الضوء من براثن العتمة التي بججتها الانتفاضة ..

أريد أن أستخلص من هذا الدرس أن العرب لابد أن يقاوموا بمعتدل الميزان المختل بينهم وبين عدوهم التاريخي وليس هناك طريق آخر لتأمين حقوقنا المشروعة وتحرير أراضينا بدلاً من الانتظار العاجز لنتائج الانتخابات الإسرائيلية كما حدث في الأسابيع الأخيرة .

ويحيطى الشعر في عدتنا هذا نصاً ودرساً بمكانة كبيرة ومساحة تفوق كل المواد الأخرى إذ نشر أيضاً الجزء الثاني من دراسة د. محمد عبد المطلب عن تطور تجربة « محمود درويش » وهي دراسة أتمنى أن تكون موضوعاً لنقاوش ومحاورات متعددة ، فنحن أمام واحد من كبار شعراء الغربة لا في عصرنا وإنما في كل عصورها حتى الآن ، وأمام ناقد يعتمد المنهج الاحصائي ويسمى في هذه الدراسة لتجاوزه قليلاً ، وفي ظني أن مثل هذه المنهاجية الجزئية غالباً ما تؤدي لافتقار النص وتضييق آفاقه والوقوف عند تحوم غناء اللامنهائي خاصمة إذا كانت أمثلة شعرية كبيرة مثل « محمود درويش » .

وإذا كان الدكتور عبد المطلب يبتعد عن الاحصائي فإنه لا يتخلص تماماً من الثنائية التي تتشدّه من حيث أتي ، فهو يرى « أن الحدود المعرفية للحالة » على مستوى الأدراك النظري أو الاجراء التطبيقي تكاد تلغى مجموع القبيليات التي تفرضها التجربة لأن « الحالة » مكون داخلي يولد رؤية خاصة فيها من العمق بقدر ما فيها من الاتساع والإبداع يسعى للدخول في هذه « الحالة » عندما يخلص لباطنته ، ويخلص من كثافة الواقع المعيشي » .

وكما يبدو فإن الناقد هنا يتحدث عن العملية الإبداعية ، وعملية إنتاج الشعرية من

موقع مثالى ذاتى إذ يتضخم الجانب الباطنى كانه مقطوع الصلة كلبة «بكثافة الواقع المعيشى»، ونصبح كأننا أمام جدل سلبى يفقد فيه النفى طابعه الديالكتيكي ليغدو مطلقاً، ولا تدخل مكوناته العنصر المنفى، فى المعطى الجديد الذى يتخلق من تفاعل بين الأشیاء والعمليات المادية أى فى الواقع المعيشى وبين أحاسيس الإنسان ومشاعره وباطنه العميق، وإذا كانت المادية الديالكتيكية التاريخية ترى أن الأشياء والعمليات والواقع الخارجى هى الأساس الذى يكون المشاعر والأحاسيس والصور التى تنطبع فى العقل الإنسانى فإنها لا تقلل أبداً من شأن الأحاسيس والانفعالات أو تنفيها خاصة فى سياق إنتاج الشعرية وهى مدخل آخر للتعرف على الطاقة الشعرية وإضافة قسماتها يربط بينها بطريقة أكثر تركيباً وبين كثافة الواقع وتعدد مستوياته وعمقه اللانهائي وعلى كل حال أتمنى أن يهتم النقاد والشعراء بهذه القضية والدراسة ونحن ننتظر مداخلاتهم.

ويقدم لنا الدكتور «محمد بريرى» قراءة ممتعة فى شعر صعاليك «هذيل» وهى قبيلة من الصعالiks قال عنها الأصمى «إذا فات الهذلى أن يكون شاعراً أو ساعياً أو رامياً فلا خير فيه».

ولشعر «هذيل» الذى كتب بعد الإسلام نسب عريق فى جاهليتهم، ولابددين هؤلاء الشعراء المتمردون الاستمتاع بالحياة بل الحياة الناعمة، إلا حين يفضى الاستفرار فى متعة الاستهلاك إلى فقدان الحرية وهو ما سماه الباحث باستهلاك الإنسان، وينقل لنا قول «إيريک فروم» «إن من تعاليم ماركس أن الترف لا يقل رذيلة عن الفقر، وأن الهدف من الحياة هو مزيد من تحقيق كينونتنا وليس الاستزادة من ملكيتنا».

وفى عدد قادم سوف يعد لنا «برىرى» ديواناً صغيراً من شعر الصعالik لتدخل إلى عالمهم الشابع ونتعرف على أساس تعردهم ومنظلماته وعلى روّيتم للعالم.

أما الشاعر فاروق خلف فلا أذكر إن كنا نشرنا له فى السابق أم لا هو الذى يقيم فى طنطا ويرعى الحركة الأدبية فيها.

وها نحن ننشر له بمحبطة طويلة ستكون مفتاحاً لتعاون يمتد بيننا، وفي «نداءاته الأولى والاستجابات الأخيرة» روح تمرد واحتجاج وغضب فلعل هذا الواقع الكالح يهينا احتمالاً آخر، وفي قراءات كل من د. محمود الحسينى وفوزى شلبي لشعر فاروق خلف

إضاءات تفتح لنا آفاق عالمه وتدعونا لقراءته مجدداً.

ومن كتاب النبي «لジبران» اخترنا لكم ديواناً صغيراً نعيده به لمعاقراءه هذا النص الجميل الذي دخل في التراث العالمي المعاصر كأحد كلاسيكيات الكبيرة ويقرأه العالم الان في عدة لغات، ومن أسف أن هذا الكتاب الذي هو واحد من مفاخر ثقافتنا قد تعرض للعملية قرصنة في بلادنا حين امتدت أيدي المصادر إليه من رفوف مكتبة الجامعة الأمريكية، إذ حرض المهووسون الجهلاء هذه.. واستجاب للتحريض المذعورون الغافلون باسم الدفاع عن الدين، وربما دون أن يعتنوا حتى بقراءة هذا الكتاب الصغير العميق الذي هو المورة المكتملة «لジبران» كما يقول الدكتور ثروت عكاشه الذي نقل الكتاب من الانجليزية<sup>٢</sup> لعربة جميلة ذات شاعرية كثيفة وطاقات إيحائية خلابة بجدارة بالمعنى الأصلي ويقول لنا في مقدمته بل إن الوجود عند جبران ليتمتد إلى أعمق من مفهومه فهو قائم بذاته، بصرف النظر عن صوره، والأرواح عنده تتanax، وفكرة الموت عنده تعني الانتقال لا العدم على أن وحدة الوجود عند جبران، لا تعوق نمو الشخصية الفردية، ولا تحول بينها وبين الحركة الحرة المستقلة ذات الطابع الخاص..

وفي حديث عن الزواج تحليل بارع لوحدة الوجود، واستقلال الشخصية الفردية والمحافظة على ما لها من ميزات وفي الكتاب كله دعوة شاعرية بدعة إلى العمق في النظر إلى الأشياء..

إن المؤلف لم يكن يفرق بين دين ودين، وإنما الدين كله نابع من أصل واحد، متوجه إلى هدف واحد.

إن آمنه العلوية تلخص هذا كله عندما يرد على لسانها فيما تناقش مسيحيها في أصول الدين «قل لا إله إلا الله، ولا شئ إلا الله ولكن مسيحيًا».

الآديان تلتقي كلها عند جبران ، مفهوم واحد، وعقيدة واحدة، أساسها الحب وصدق البصيرة في تبيان أسرار الوجود».

انتهى الاقتباس من مقدمة الدكتور ثروت عكاشه التي كتبها بعذوبة ومحبة تليقان بهذا الكتاب الفريد في تراثنا.

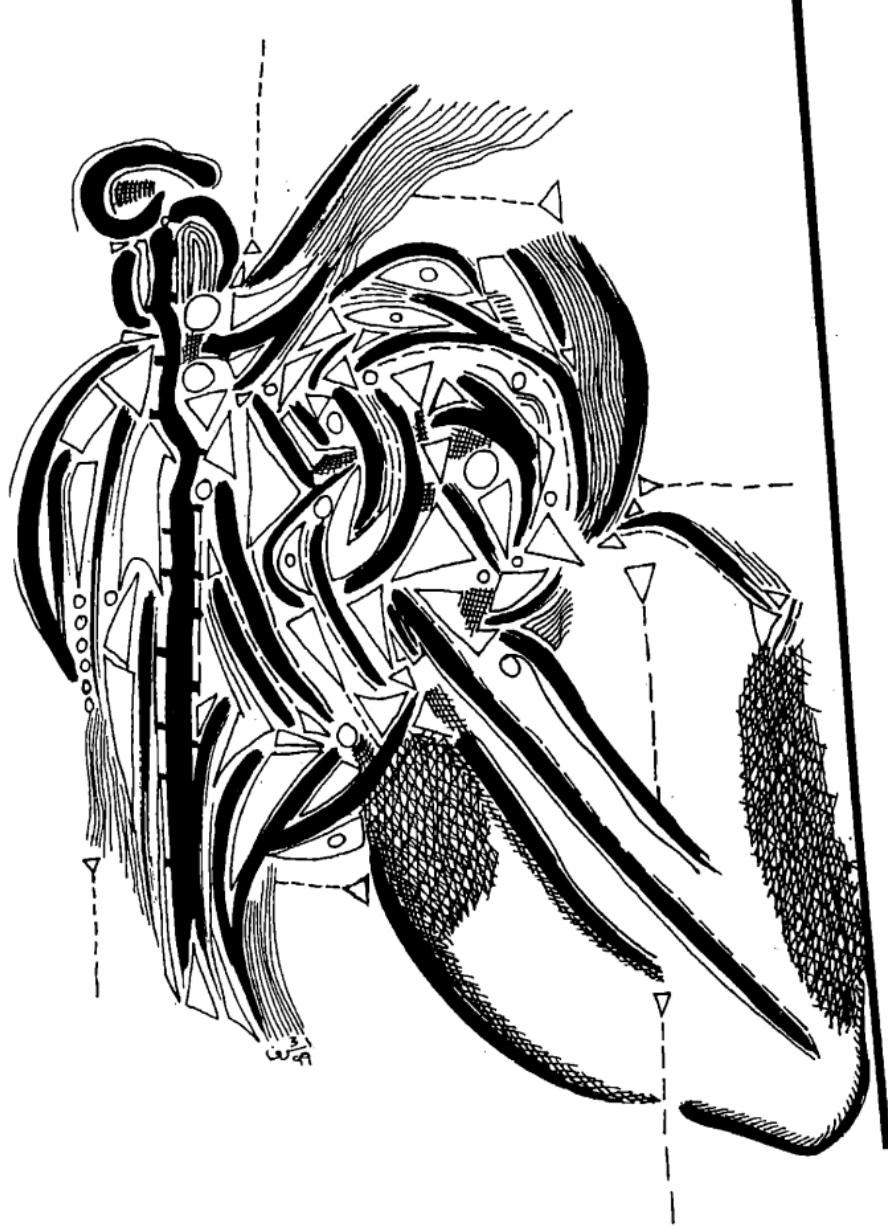
وينقد «كمال رمزي» فيلم «الآخر» ليوسف شاهين الذي يرى محاكاة في بعض أجزاءه لأفلام السابقة، وأبطال «الآخر» من ذلك النوع القلق، المتمرد، المتصادم الذي يتاجع بالطموحات والرغبات والذى إن أراد فعلًا لا تهمه عواقب الأمور.. ومع ذلك فإن الفيلم في محصلته الأخيرة «مضطرب المستويات مشوش الروية...» وهو شئ يُؤسف له من مخرج كبير.

أما نقد المسرح في عدتنا هذا فهو كتابة شعرية رباعية قدمتها لنا «مايسة زكي» التي صنعت نوعاً من كولاج بين عدد من العروض والنصوص «ليوسف إدريس» وعنده وهو الفنان البيقظ صاحب الطاقة الهاائلة والمقدرة الفذة على التقاط الحركة الخفية في الواقع الإنساني وفي داخل الشخصيات وحقاً «ما أكثر ما نعمى عن رؤية الناس مجرد أنهم عميان».

\*\*\*

وأخيراً رحل الشاعر «مجدى الجابرى» عن عالمنا في ريعان شبابه بعد أن فتاك به السرطان، وبقبل سنوات كان «وائل رجب» قد لقى نفس المصير ليكون علينا أن نودع بعض مواهبتنا الفريدة قبل أن يكتمل عطاوها تاركين في القلوب جروحاً لا تندمل ولما لا يهدأ..

ونظل نتساءل وقد عصف بنا نوع من يأس أمام الموت المبكر، متى تتوصل البشرية لاكتشاف ملاج لهذا المرض، وهل يا ترى نحتاج إلى بعض من مليارات تبدها الأميركيالية في حروبها ضد الشعوب لتنفقها على البحث عن دواء ناجع، وحتى يأتي هذا اليوم فإننا لن ننسى أبداً كل هؤلاء المبدعين الجميلين الذين أحبابناهم وفتاك بهم المرض اللعين .. فوداعاً مجدى الجابرى .. وداعاً..



د. محمد برييري

# استهلاك الإنسان إنسان الاستهلاك

(قراءة في شعر صعاليك هذيل)

## دراسة

يفتح أمر القيس إحدى قصائده قائلاً:

أرانا موضعين لأمر غيب ونسحر بالطعام وبالشراب

عصافير وبنان ودود وأجرأ من مجلحة الذئاب (١)

أى إننا نمضي في حياتنا إلى أمر مجهول ، أمر مفجع عنا، لكننا لا ندرك هذه الحقيقة لأننا مسحورون بالطعام وبالشراب ، أى إننا مسحورون بما يمكن أن تسميه بلغتنا المعاصرة بالاستهلاك. يصرفنا سحر الاستهلاك . أو فتنته عما ينبغي أن نولي اهتمامنا ، يصرفنا عن تدبّر أمر مصيرنا . يزيّف الاستهلاك في كلام أمر القيس ، ويعينا فننصرف إلى ما ينبغي أن يكون هامشياً في وجودنا الإنساني (الطعام والشراب) غاضبين البصر عما ينبغي أن يكون جوهرياً ، وهو المصير الذي تصير إليه ، جاهلين إياه حين ينحصر وجود الإنسان في الاستهلاك فإنه يفقد وجوده من حيث هو إنسان ، فيمضي في حقارته وتفاهة وجوده أقرب إلى العصافير والدود والذباب، ويصبح في شرة أقرب إلى الذئاب المجلحة، أى الماضية في شرها دون تردد يحيل الاستهلاك البشر إلى كائنات مفتربة عن وجودها الإنساني. وقد حملَ أمر القيس الاحساس بأغتراب الإنسان عن وجوده حين واجه يوالى بين العصافير والذباب والدود والذئاب ناعتاً بها جميعاً حال

الإنسان المستشرق في الاستهلاك ، الذي شفله وجوده العضوي الفيزيقي عن وجوده الإنساني بمقتضى بذلك مع الذباب والدود.

إن فكرة تحول البشر إلى حيوانات استهلاكية التي أوجها أمرق القيس ببراعة في هذين البيتين بهذه الفكرة تحدّى مدخلاً مناسباً لقراءة جانب من شعر صعاليك هذيل . وقبل تقديم هذه القراءة يحسن بنا أن نلم إلماً سريعاً بمعنى المصعلكة . يقول شوقي ضيف «المصلعلوك في اللغة الفقير الذي لا يملك من المال ما يعينه على أغباء الحياة، ولم تقف هذه اللفظة في الجاهلية عند دلالتها اللغوية الخالصة فقد أخذت تدل على من يتجردون للغارات وقطع الطرق. ويمكن أن نميز فيهم ثلاثة مجموعات: مجموعة من الخلاماء الشاذ الذين خلعتهم قبائلهم لكثرة جرائمهم .. ومجموعة من أبناء الحبشييات السود ، ومن نيتهم آباءهم.. ومجموعة ثالثة.. احترفت المصعلكة احتراضاً، وحيثند قد تكون أفراداً .. وقد تكون قبيلة برمتها مثل قبيلتي هذيل وفهم»(٢).

يتضح من كلام شوقي ضيف أن المصعلكة ترتبط بمعنى النبذ والتهميش لكون الصعاليك خارجين على نظام القيم السائدة، أو لكونهم من السود أو المقراء أو كليهما . لكن اللافت للنظر أن أفراداً اختاروا المصعلكة اختياراً، كما اختارتـه قبائل بعینها ، مثل قبيلة هذيل . وهو اختيار وجدي فنـي يكشف عنه شعر الصعاليك الذي يتميز بمعيزات محددة نابعة من اختيارهم حـياة التمرـد والعـيش عـلى حـافة الـخطـر . فالـمـصلـلـوك ، من هذا الـوجه ، يـعد أحد نـماـجـ الـلامـنـتـسـ.

لكن ما يتبين الالتفات إليه في هذا السياق أن التمرـد قد يكون اختياراً فـتنـاـلـدى بعضـ الشـعـراءـ، حتى وإن لمـ يـكـونـواـ فـقـراءـ أوـ مـتـبـوذـينـ مـطـارـدـينـ، وـحتـىـ إنـ لمـ يـعـيشـواـ عـيـشـةـ الصـعالـيكـ . إنـ القـارـئـ لـشـعـرـ طـرـفةـ بـنـ العـبدـ وـأـمـرـيـ الـقيـسـ يـلاحظـ عـنـهـماـ فـيـ بعضـ الـمواـضـعـ نـزـوـعاـ وـجـودـيـاـ يـشـبـهـ نـزـوـعـ الصـعالـيكـ ، رـغـمـ أنهـماـ لـمـ يـكـونـاـ مـصـلـلـوكـينـ بـالـعـنـيـ الـاحـطـلـاحـيـ . بلـ إنـ شـخـصـيـةـ أـبـيـ الفتـحـ فـيـ مـقـامـاتـ بـدـيعـ الزـمـانـ الـهـمـذـانـيـ يـمـكـنـ الـنـظـرـ إـلـيـهـ بـوـصـفـهاـ صـيـاغـةـ جـديـدةـ لـلـمـصـعلـكـةـ تـنـاسـبـ الـعـصـرـ الـعـبـاسـيـ الـذـيـ كـتـبـ فـيـهـ بـدـيعـ الزـمـانـ مـقـامـاتـ . أـبـيـ الفتـحـ فـيـ هـذـهـ الـمـقـامـاتـ هـوـ الصـيـفـةـ السـرـدـيـةـ الـكـتـابـيـةـ لـلـمـصـعلـكـةـ فـيـ مـقـابـلـ الصـيـاغـةـ الشـفـافـيـةـ الـشـعـرـيـةـ الـأـقـدـمـ عـهـداـ.

ولعل التشابهات الفنية بين شعر امرئ القيس وشعر الصعاليلك هي التي حدت بالقدماء إلى وصفه في حياته اللاهية وصفا يقرب سلوكه من سلوك الصعاليلك رغم انه كان ابن ملك من ملوك كندة «من ذلك ما رواه هشام الكلبي إذ يزعم ان آباء طرده .. فكان يسير في أحياء العرب ومعه أخلاق من شذاذ القبائل»<sup>(٢)</sup>. فامرئ القيس مطرود ، شأنه شأن الصعاليلك . وحين طرد فإنه صاحب شذاذ القبائل بكل ما تعنيه كلمة شذاذ من خروج على منظومة القيم السائدة . لذا لم يكن غريبا أن يقول امرئ القيس بيتته اللذين بدأنا بهما . إن هذين البيتين بما تحملانه من معنى الإدانة للوضع المшиء حين يتحول البشر إلى كائنات استهلاكية ، مما يرميهم إلى وضعهم الحيواني الأول ، هذه الإدانة لسحر الاستهلاك تتمثل دلالة محورية في شعر الصعاليلك.

وسوف أغرض فيما يلى بعض مظاهر التعبير عن هذه الدلالة وما قد يتفرع عنها عند شعراء هذيل ، وهى قبيلة من الصعاليلك قال عنها الأصمسي «إذا فاتك الهذلي أن يكون شاعرا أو ساعيا أو راميا فلا خير فيه»<sup>(٤)</sup> ، أى لابد للهذلي الحقيقي أن يكون شاعراً أو صعلوكاً يedu عدوًّا سرياً ويرمى بالسهام، وإلا ما استحق أن يكون من هذيل.

يذكره الأعلم ، أحد صعاليلك هذه القبيلة في قصيدة<sup>(٥)</sup> له قصة احدى المطارات التي كان يتعرض لها ، فيصف فزعه وفزع أصحابه حين تكاثر عليهم الأعداء ، وجدوا في طلبهم وكيف أن هواجس الموت وما بعد الموت أخذت تحيط به فاستمر في عدوه السريع إلى أن نجا بنفسه بعد صراع ، لا مع الأعداء بوصفهم أفراداً من البشر، بل مع الموت نفسه متمثلاً في رموزه المشهورة في الشعر العربي، من مثل الضياع والجوارح والذئاب والشعالب التي تتغنى على جيف القتلى ، وكان حياة هذه الكائنات تقوم على الموت فغداًها هو

مادة الحياة:

وخشيت وقع ضربة قد جُربت كل التجارب  
فاكرون صيدهم بها للذئب والضبع السواغب  
جزراً وللطير المرة والنثاب وللشغالب<sup>(٦)</sup>

وفي هذه اللحظة التي تترافق فيها أشباح الموت في مخيّلة الشاعر يتذكر أهله وبناته، وما هم فيه من جوع وضعف بحيث إذا فقدوا عائلهم الذي يدفع عنهم غائلاً

الجوع ويحفظ حياتهم:

حتى إذا انتصف النهار وقلت يوم حق دائب  
رفعت يبني العجاز إلى أنساس بالمناقب  
وذكرت أهلى بالمراء وجاهة الشعث التوالب  
لصرمين من التلاد اللامحين إلى الأقارب(٧)

ولاشك أن حديث الشاعر عن بنبيه في غمرة هذا الفزع يثير في المتلقى مشاعر الاشفاق والتعاطف، وبخاصة حين يذكر بنبيه «اللامحين إلى الأقارب» وسط صحراء لا ثبت فيها ولا ذرع.

فهل يعني كل هذا الإحساس بالأسى والإشفاق على الأهل الذين إذا فقدوا الشاعر أصبحوا أيتاما يتسلون الأقارب ، هل يعني هذا كله أن الشاعر في سبيله إلى مراجعة موقفه ، والعدول عن العيش على حافة الخطير الذي يورده موارد الهلاك ، وما يعنيه من هلاك لأهله وبنبيه ؟ إن المتلقى المتعاطف مع الشاعر لا بد أن يرجو له الإفلات عن هذا كله بإشاراً للسلامة والأمن والآمان . لكن الشاعر يرى الأسوى رؤية مخالفة . إنه يرى أن الاستكانة والاستسلام لإغراء الحياة الواقعة التي يتحمل فيها البشر إلى حيوانات مستأنسة تناقض الوجود الإنساني الحق. لذلك فإنه لا يراجع موقفه ، رغم علمه بما قد يجره عليه هذا الموقف من مكافحة وعناء فليقول مختتماً قصيده :

والحنطن الحنطني يمثُّل بالعظيمة والرغائب

ما شئت من رجل إذا ما اكتظ من محض وراثي

حتى إذا فقد الصبور يقول: عيشْ دُو عقارب(٨).

يقول الشاعر في هذه الأبيات إنه بينماحالى هي حال من يتعرض للموت في كل لحظة فإن حال غيري من الناس هي الاستكانة إلى حياة الترف والدمعة . وتكتسب «الواو» في أول هذه الأبيات الختامية أهمية خاصة ، إذ إنها تدعونا إلى المقارنة بين ما سبقها وما تلتها . ما سبقها ينصب على «الأناء» ، أي الذات ، أما ما بعدها فتجسيد لمصورة الـ«هو» أو الآخر . وما هذا الآخر إلا رجل ساقط الهمة لا يعنيه من أمر الحياة إلا الغذاء ، و شأنه حينئذ شأن البهيمة التي لا تدرك في الوجود ما يتجاوز حاجتها الغريزية للغذاء .

وقد سخر الشاعر من هذا الآخر حين جعل فكرته عن الشر «العقارب» منحصرة في فقده بعض غذائه . يتأنه هذا الآخر صائحاً : عيش ذو عقارب !! لأنَّه افتقد شرابه الصباغي .

قوام وجود هذا الآخر من «الحنطة» و«الرغائب» و«الراش» و«الصبوح» ، فهو يكتظُ باللون الطعام والشراب و«يمثُّل» بها ، أي يختلط بها اختلاطاً ، بما يوحى بأنَّ كينونة هذا الآخر تتماهى مع تلك المواد الاستهلاكية .

يوحى بهذا الشعر إيحاء قوياً بفكرة تشبيه البشر حين يصبح همهم الذي لا هم لهم سواه هو صنوف الاستهلاك . وقد بلغ الشاعر حداً بعيداً من أدبية الأداء الشعري حين جسد فكرة الإنسان الذي لا يستجيب إلا لدواعي وجوده العضوي . لهذا استهل الأعلم كلامه عن الآخر واصفاً إياه بأنه «حنطن حنطي» ، مجاوزاً بين لفظين يكادان يتطابقان صوتياً ، مما يوحى بمعنى التطابق بين الحنطين ، أي هذا الرجل ، والحنطة ، وكأنه يقول إن قوام وجود هذا الرجل هو الحنطة ، أي الغذاء . ولا يخفى على أحد أن الإحساس بتحول هذا الرجل إلى «شيء» ، أو تشبيه الإنسان ، قد تأكّدت مرة أخرى ، في تسبّبه إلى الحنطة حين سعاه الشاعر باسم «الحنطي» .

بلغ «الأعلم» شأوا بعيداً من الشاعرية حين كثُفَ في هذه الأبيات الثلاثة معنى السخريّة من هذا المخلوق «الحنطي» المفرّق في الفجوة ب بحيث نجاحاً لافتاً للنظر في أن يقيم تناقضًا حاداً بين ما قبل «الواو» وما بعدها ، أي تناقضًا بين «الآن» والـ«هو» . كان الشاعر يقول لنا ، من خلال القصيدة كلها ، إن الاختيار الوحيد الذي يمكن أن يستبدل بالوجود «الصلوكي» هو أن ينتهي إلى ما ينتهي إليه «الحنطي الحنطي» . فلا سبيل إلى التوفيق بين «الآن» التي تشبع بقيم التسلّك والآخر المتّسبّب بالقيم الاستهلاكية ، تلك القيم التي يرسّخها المجتمع الذي يساوى بين قيمة الإنسان والقيمة المادية التي يمثلها ما يستهلكه من سلع .

وليس بخاف أن قصيدة الأعلم تعدّ صدى أو حاشية مفصّلة لما أوجزه أمرؤ القيس في بيته اللذين بدأنا بهما . إن «الحنطي الحنطي» تجسيد آخر لما جسّدَه أمرؤ القيس حين ذكر العصافير والدود والذباب والذباب في وصفه لحال البشر الذين سحرهم «الطعام

والشراب «سما الاهام عن مصيرهم الإنساني وما يخلفه لهم الغيب فيما يستقبلون من الحياة . إن اللحظة الراهنة بما تجتلوه من إغراءات استهلاكية تشبه «في تفكير امرئ القيس الشعري، السحر» ، الذي يمكن أن نعده المعادل الموضوعي في اللغة القديمة، لما نسميه في لغتنا المعاصرة باسم «تزييف الوعي».

إن هذا الميل إلى مقاومة سحر الاستهلاك له مظاهر أخرى عند شعراء آخرين من صداليك هذيل. يقول بعض الرواة إن «أبا خراش الهذلي» أقر .. من الزاد أيامًا، ثم مرّ بأمرأة من هذيل جزء شريفة، فأنهت بشارة فذهب وشويت، فلما وجد بطنه ريح الطعام فقرر، فضرب بيده على بطنه وقال «إنك لتقرر لرائحة الطعام، والله لا طعمت منه شيئاً، ثم قال : يا رب البيت ، هل عندك شيء من صبر أو مرض؟ قالت : تصنع به ماذا؟ قال : أريدك فتاتته بشيء منه فاقتتحمه ، ثم أهوى إلى بعيره فركبه فناشتده المرأة فأنبى ، فقالت له : يا هذا هل رأيت بنساً أو انكرت شيئاً؟ قال : لا والله، ثم مضى وأنشأ يقول :

فإني لأثوى الجوع حتى يملئني	فيذهب لم يُدنس ثيابي ولا جرمي
أغثيق الماء القراب وأنتهي	إذا الزائد أمسى للمرزاج ذا طعم
أرد شجاع البطن قد تعلمينه	وأوثر غيري من عيالك بالطعم
مخافة أن أحيا برغم وذلة	وللموت خير من حياة على دagem(٩)

لا يخضع أبو خراش، الصعلوك الهذلي ، لإغراء الاستهلاك متمثلًا في الشوا، بل يأكل الصبر والمرّ رافضاً الاستسلام لشجاع البطن، فيقدم الشاعر الصعلوك نموذج الإنسان الذي يعتد بمقاومة آفة الاستهلاك، لأنّه يعلم أن الانكسار أيام «سحر» الطعام والشراب يفضي بصاحبها إلى حياة ذليلة خاضعة، أفضل منها من وجهة نظره الموت.

في مثل هذا الشعر وما يصاحبه من مرويات ذات طابع سردّي خيالي يرسّخ الإحساس بأن الهزيمة أمام الرغبات الاستهلاكية تؤدي بالضرورة إلى تدليس الوجود الإنساني الكبير هناك ، إذن ربط واضح في مثل هذا الخطاب بين ثقل الحياة ومقاومة طالب الاستهلاك وما يصعب هذه المطالب من أثانية إن مقاومة «شجاع البطن» ترتبط في شعر أبي صخر يعني إيثار الفير «وأوثر غيري من عيالك بالطعم». إن هذا الخطاب الأبي يمكن أن يقرأ بوصفه نموذجاً من نماذج أدب المقاومة.



وتعد أبيات أبي خراش والخبر الذي ساقه الرواية في تقديمها تنويعاً على بيت مشهور لأبي ذؤيب الهدلى ، أو يعد بيت أبي ذؤيب خلاصة لقصيدة أبي خراش وما سبقها من خبر ، والبيت هو قوله أبي ذؤيب:

والنفسى راغبة إذا رشبتها وإذا ترد إلى قليل تقنع (١٠).

لقد «رغبت نفس» أبي خراش وأعلن «جسمده» عن رغبة النفس حين فرققت البطن وحين تحرك «شجاع البطن» لكنه في لحظة من لحظات الوعي الإنساني النادر أدرك أن واجبه يحتم عليه أن يقاوم «النفس الراغبة» فرداً «شجاع البطن» فما كل الصبر والمر وانفتح الماء القراء مكتفيا بالقليل الذي يفتن عن الكثير فالنفس كما يقول أبو ذؤيب إذا ردت إلى «قليل تقنع».

ولقد أمعن القدماء ببيت أبي ذؤيب إعجاباً شديداً . قال الأصمى عن هذا البيت «هذا أربع بيت ثالثه العرب، عجب من العجب جودة» (١١) . كما روى الجاحظ في البيان والتبيين «أن ثلاثة من الرواية اجتمعوا فسئلوا عن حكم نصف بيت من الشعر وأوجزه ، فقال أحدهم قوله أبي ذؤيب:

إذا ترد إلى قليل تقنع» (١٢).

ولا يجوز أن نعزل هذا الأعجاب الشديد ببيت أبي ذؤيب عن مجمل شعر هذيل وقد رأينا كيف أن هذا البيت يكاد يكون تعبيراً مركزاً عن تجربة أبي خراش الذي ظهر إرادة لا تلين أمام رغبات النفس فردها إلى القليل فتقنعت . غير أن هذا كله تم من خلال تجسيد درامي في الشعر وفي السرد الذي سبقه . وليس أسوأ من قراءة الشعر العربي القديم من الاكتفاء بالحكمة التي تنطوي عليها بعض الأبيات، لأن ذلك المنحنى من الفهم المبتسر يحيل الفن إلى وعظ بارد يخلو من حرارة الصراع ، ويختزل الموقف الوجودي المعقد اختزاً لا مشيناً . يضاف إلى ذلك كله إن إعجابنا نحن بهذا الشعرو يعود إلى أن «رغبات النفس» التي تحدث عنها أبو ذؤيب تصرف في كثير من الشعر العربي القديم إلى ما نسميه بلغتنا المعاصرة رذاهية الاستهلاك.

لهذا كله فإن أبي خراش حين رشى أخاه في شعر آخر، أثنى عليه بأنه لم يكن معن ينعمون بخفن العيش ، أو بالحياة التي يتلهى فيها الإنسان بضرورب من الاستهلاك

· فيقول مثنيا على أخيه:

أضاع الشباب في الربيبة والخنفس  
ولم يك مثلوج الفؤاد مهباً \*  
ولكنه قد نازعته مخامن \* على أنه ذو مرة صادق التهض (١٣).  
من الواضح في هذا الشعر أن من يجعل وكده في الحياة أن يلبي حاجاته الاستهلاكية  
لا يستحق احترام الشاعر، إنما يستحقه من عاش مناضلا فلم يضيع شبابه في «الربيبة»  
(أى كثرة اللحم وتمامه)، بل على العكس من ذلك عاش حياة تملؤها منازعة المخامن (أى  
مجانية الجوع).

وقد احتفظ شعراء هذيل بهذه الدلالة الشعرية التي ترتبط فيها الحياة النبيلة بفكرة  
النضال مقاومة الاستكشاف لأنواع الترف الاستهلاكي، احتفظ شعراء هذيل بهذه الدلالة  
بعد الاسلام، وظلوا يصدرون في كثير من شعرهم عن هذه الخلفية من القيم يقول أحدهم  
وهي من شعراء العصر الاموي، في بعض هجائه:

فهل تنتهي عني وأنت بروضة \* من الطود يسقيها من العين جدولُ  
يعيش السعيد أينما شئت بره \* بسمن وعندقود وكبش مدلدلُ  
يمدّ اليدين في صريم وحائط \* هنينا مريشاً ما تُرب وتنقلُ  
شرابيك محضُ في الإناء وقارصُ \* زمام زببِ سب حانق ومعسل (١٤)  
تظهر في هذا الشعر سخرية تذكرنا بسخرية الأعلم الذي بدأنا به كلامنا عن هذيل .  
يعيش خصم الشاعر سعيداً مستسلاماً لأنواع الترف الاستهلاكي، من طعام وشراب . إن هذا  
الترف لا بد أن يؤدي بصاحب إلى الانكسار حين يواجه موقفاً يحتم عليه الاختيار بين  
التخلّي عن هذا الترف الاستهلاكي من أجل النضال ، أو الاستسلام لما يفرض عليه حين  
يصبح الترف الاستهلاكي ضرورة من ضرورات الحياة، فمعنى ذلك أن يصبح هؤلاء  
المستهلكون عبيداً لidata الاستهلاك، فاقدين لحرية الاختيار. لذلك فقد أزرى هذا الشاعر  
بخصمه إزراً شديداً حين قال في هذه القصيدة:

نص مصالحت إذا العرب شمعرت .. وسالم ونان المعدين بهدل (١٥)  
 فهو يربط بين الاستسلام ، الذي يسميه أصحابه مسالة، بسبب اكتنازهم بالشحم  
واللحم، وهذا علامتان على الترف الذي يقدر بأصحابه من النضال ، إيثيراً للسلامة التي

توفر الأمان والأمان، وما يتبعهما من استرخاء، وارتياب إلى الوفرة الاستهلاكية على حساب إنكسار الإرادة وما يتبعها من مذلة وتبعية.

وفي الخبر الذي ساقه أبو الفرج الأصفهاني عن أبي ذؤيب ما يؤكد أن نظام القيم الذي ولد شعر هذيل بعد الإسلام نسب عريق في جاهليتهم. يقول أبو الفرج «خرج أبو ذؤيب مع ابنه وأبن أخي له يقال له أبو عبيد حتى قدموا على عمر بن الخطاب رضي الله عنه، فقال له: أى العمل أفضل يا أمير المؤمنين؟ قال: الإيمان بآللله ورسوله. قال: قد فعلت، فما هي أفضل بعده؟ قال: الجهاد في سبيل الله. قال: ذلك كان على وإني لا أرجو جنة ولا أخاف ناراً» (١٦). يشير أبو ذؤيب إلى أن الجهاد كان مبدأً وجوبياً يعتنقه في الجاهلية قبل الجنة والنار، أى قبل العقاب والثواب اللذين أتى بهما الإسلام، فأولى به أن يظل على مبدئه بعد أن أصبح هذا المبدأ مرتبطاً بالثواب والعقاب. لكن «الجهاد» مصطلح يساء فهمه، إذ يرتبط لدى كثيرين من بمعانى القتل فحسب على حين أن المعنى الذي استخلصناه من شهر الهذللين وشعر غيرهم في الصفحات السابقة يتوجه إلى معنى الاستمساك بالوجود الإنساني التibil، يقاوم معتقداته إغراء الرفاهية الذي يخبل الإنسان إلى حيوان استهلاكي فاقد للوعي، أو كما نقول في لغتنا الدارجة «تور الله في برسيمه».

إن التخل عن المبدأ الذي صاغه أبو ذؤيب حين قال:  
والنفس راغبة إذا رغبتها... إلى آخر البيت، هو الذي أدى بكليرين منا إلى الاستسلام للنقط الاستهلاكي الشائع فتصبح قسم كبير منا عاجزاً عن مقاومة «كتاكى»، «ويسي»، «ماكدونالدز» إلى آخر هذه السلسلة التي ي Kelvinها المسمام، والتي يضاف إليها كل يوم حلقة جديدة.

بيد أنه من المهم أن ننتبه إلى أن الشاعر القديم لم يكن داعية إلى الزهد المتضمن للإحساس بكراهية مباح الحياة، لم يكن هذا الشاعر مثالياً حالاً كما قد يوحى كلامنا السابق، بل إن العكس صحيح، إذ يحمل الشعر القديم بالظاهر التعبيرية التي تعلن عن فرح بالحياة ورغبة أكيدة في المحافظة عليها. الحياة مقدسة، والفرح بها مقدس أيضاً، بشرط ألا يكون الاستمتاع بمحاجتها داعياً للإسلام فقدان حرية الاختيار. يقول طرفة

بن العبد في أبيات مشهورة في معلقته:

ولولا ثلات هن من عيشة الفتى  
فعنهن سبق العازلات بشربة  
وكري إذا نادى للضاف محنيا  
وتقصير يوم الدجن والدجن معجب

وجدك لم أحفل متى قام عودي  
كميت متى ما تدل بالماء تزبد  
كسيد الغضا نبته المtower  
ببيكنته تحت الخباء المبعد (١٧)

يعلن الشاعر في هذه الأبيات أنه لا يعيش بالحياة إلا إذا توفر له فيها الاستمتاع بالخمر وبجمال المرأة الناعمة وبإغاثة الملهوف. لا يفصل الشاعر، في نوع الوجود الذي تستحق الحياة أن تعيش من أجله بين مبدأ اللذة، ومبدأ الفضيلة. لقد جعل الشاعر البيت المتضمن لفضيلة إغاثة الملهوف بين بيتهين يتضمنان نوعين مختلفين من متع الحياة كأن مبدأ إشباع اللذة لا ينفصل في وعيه عن فكرة الفضيلة أو الخير، المتعة فضيلة بقدر ما تكون الفضيلة متعة.

إن الشاعر القديم لا يدين الاستمتاع بالحياة، بل الحياة الناعمة، إلا حين يغضي الاستغراب في متعة الاستهلاك إلى فقدان الحرية، أو حين تصيب المتع المرتبطة بالرغبة العارمة في تلك أدوات الاستهلاك الجالبة للمتعة وعنده يصير الإنسان مملوكاً لتلك الأدوات لا مالكاً لها. وهذا من المفید أن نقرأ الكلمة «إريك فروم» Erich Fromm حين يقول «ومن تعاليم ماركس أن الترف لا يقل رئيلة عن الفقر، وأن الهدف من الحياة هو مزيد من تحقيق كيتوتنا وليس الاستزادة من ملكتنا» (١٨). تعود بنا هذه الكلمة الحكيمية إلى ما لاحظناه فيما سبق من أن العادات الاستهلاكية حين تتمكن بحيث يصير المرء عبداً لها فإنه لا يستحق إلا إزدراء الشاعر القديم. وقد رأينا فيما سبق كيف سخر «الأعلم» من «الحنطى الحنطى» الذي يصبح مثالاً لافتقداده شرابه الصباحي، وكيف أصبحت فكرت عن الشر «عيش ذو عقارب»!! مختزلة في فقدانه «الصبور». وكان إريك فروم، يشرح حالة هذا «الحنطى الحنطى» حين يقول يمكن أن تصيب الأذكار والمعتقدات ممتلكات، بل هكذا يمكن أن تصيب العادات. فمثلاً إذا تعود شخص على تناول نوع معين من الطعام في الإفطار في موعد محدد كل يوم فإنه يمكن أن يصاب بإضطراب محسوس إذا حدث تغير طفيف يخل بهذا الروتين فالعادة أصبحت ملكية للشخص، يتربت على فقدانها تهديد لأمنه» (١٩). لقد تالم «الحنطى الحنطى» إلى حد الاعتقاد في أن موازين الحياة قد انتقلت بسبب فقدانه «الصبور» فأصبحت الحياة في نظره شرّاً خالصاً «عيش ذو عقارب» بكل ما تعنيه العقارب من الإحساس بتهديد شديد الخطورة لأمن هذا الحنطى».

ولاشك أن الاستسلام للعادات الاستهلاكية يزييف وعي الإنسان بحيث يعجز عن

التمييز بين ما هو جوهري في وجوده وما هو هامشى ، فيصبح الإنسان كالمسحور:  
 أرانا موضعين لأنف فليب ونسحر بالطعام وبالشراب  
 وأجرأ من مجلة الذئاب مصافيرٌ وذبانٌ ودوداً

## الهوامش

- ١- محمد أبو الفضل إبراهيم(محقق) ، ديوان أمرى القيس ، القاهرة ، دار المعرف ، ط٤ ، ١٩٧٧ ، ص. ٩٧.
- ٢- شوقي ضيف ، العصر الجاهلي ، القاهرة ، دار المعرف ، ط٧ ، د. ت ، ص. ٣٧٥ .  
٣- نفسه ، ص. ٢٣٦.
- ٤- أبو الفرج الأصفهاني ، الأغاني ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٦ ، ج ٢١ ، ص. ٨٢-٧٧. ومن أجل تحليل مفصل للقصيدة ولشعر الهدلبيين انظر:
- ٥- انظر القصيدة في: ديوان الهدلبيين ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٥ ، ج ٢ ، ص. ٧٧-٨٢.
- ٦- الضريبة: السيف- السواغب : الجائعة -جزراً : طعاما- المرية : الثابتة الازمة.
- ٧- دائم : يقول هذا يوم أعدوا داثبا، أى لا يتوقف حتى الليل- المناقب: موضع التوالب : صفار الحمير يشبه بهم أبناءه. ولهذا التشبيه مفرز، ففيه ربط بين الصعلوك ورمز الحمرُ الوحشية. انظر في دلالة هذا الرابط:
- ٨- محمد بريرى، الأسلوبية والتقاليد الشعرية، ص. ٦٨-٧٧.
- ٩- الحنطى: القصدير- الحنطى: مثبسوپ إلى الحنطة ، أى الذي يأكل الحنطة ويسمى عليها سِمْجَنْ يخلط- الرغائب: السمعة في العيش. أكتظ امتلا- الراثب: اللبن الذي أخرج

- زبده- الصبيح : ما يشربه وقت الصباح.  
 -٩- الأغانى ، ج ٢١ ، من ٢١٣-٢١٤.
- المزاج : الرجل الذى لا يقوى على المكاره - الشجاع : الشعبان ، يشبه به أمعاءه لما ترمى  
 إليه من المهالك.
- ١٠- ديوان الهذللين ص ٢.
- ١١- ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٦ ، ج ١ ، ح ٦٥.
- ١٢- الجاحظ ، البيان والتبيين ، القاهرة ، ١٩٨٥ ، ج ١ ، ص ١٥٣.
- ١٣- انظر القصيدة فى:  
 كتاب شرح أشعار الهذللين ، القاهرة ، مكتبة دار الفروبة ، ١٩٦٥ ، ج ٣ ، ص من ١٢٢١-١٢٢٠.
- مثولوج الفؤاد: ضعيف الفؤاد- مهيج : ثقيل- الرييلة : كثرة اللحم.  
 -١٤- انظر القصيدة فى:  
 كتاب شرح أشعار الهذللين ، ص من ٥٣٦-٥٣٩.
- الصرير: النخل- تربة: تجمع من الطعام والشراب- تقلل : تصرف إى أن الشاعر  
 يسخر من خصمٍ فيهنتَ على ما يجمع من طعام وشراب وما ينفق.
- ١٥- مصاليل: مسرعون إلى الحرب- رنان المعدين بهدل : أى الذى سمعت ساقاه  
 (المعدين) وترهل.
- ١٦- الأغانى ، ج ١ ، ص ٢٧٨.
- ١٧- الزوزنى ، شرح العلاقات السبع ، بيروت ، دار الجليل ، د. ت ، ص ٨٢-٨٣ عودى ؟ أى  
 من يعودوننى في مرضى ساعة الموت -شربة: يقصد شربة من الخمر- كحيت : لون  
 الخمر- تعل بالماء: تخلط بالماء- المضاف: الخائف الذئور- المحنب: الفرس الذى فى يده  
 انحتاء، وهى من الصفات الجيدة فى الفرس- السيد: الذئب- المتورد: الذى يرد الماء  
 -الدجن: السحاب المتركب- البهكة: المرأة الجميلة الناعمة- المعبد: المرفوع بالأعمدة.
- ١٨- إدريك فروم: الإنسان بين الجوهر والمظهر ، ترجمة سعد زهران ، الكويت سلسلة  
 عالم المعرفة ، أغسطس ١٩٨٩ ، ص ٢٥.
- ١٩- نفسه ، ص ٧٦.

# حدائـق

محمد الفقيه صالح  
(ليبيا)

حنين: بوابة.  
صفحاتها بيضاء  
تستنفر المسرة في الناظرين  
وما من طرقةٍ تخلص الأسارى  
خلفها  
من جبروت الحنين.

عشـب: الحديقة.  
لم تَعْدْ بعـدُ حديقة..  
لم يعد ثـمة عـشب  
بين الأصدقاء.

## أمنية:

أحسن حالاً هذه الشجرة  
تنتلئ بظلها في سلام..

أحسن حالاًذا الجدارُ  
الذى يتكئ الفتى بوحشته عليه.  
وأحسن حالاً هذه الحجرة..  
تحتل حيزاً في قوام  
تحتل حيزاً على كل حال..

فياليت الفتى شجرة  
وياليت الفتى.. إلخ إلخ

## أمنية أخرى:

لو

مثل مقبرة  
مكان أمن ونظيف..  
يغزو به العشب  
أو يصحو  
بحرية..

## باقة:

عاشقان..  
مكتفيان بنفسهما  
يتهمسان  
في حمى الحديقة  
ويمسدان  
بحرير كفيهما  
باقية من شوك العيون.

ريشة:  
«إلى صغيرتى رنا»

لم يبعثنى من أنقاضى  
صباح الرغيف الساخن هذا  
ولا طرقاتُ شمسِ «تاجوراء»  
على قلوبها الموصدة..  
بل ظُلُّ سقسةٍ  
تبعث من هذه الريشة التى غرستها «رنا»  
في فناء الدار..  
وترويَها كل يوم  
بندى الترقب..

(سبتمبر ٩٨)



قصة

## ساكنو الغرف الضيقة

ياسر عبد الحافظ

ليس مؤلماً جداً أن نتألم. قلت هذا لنفسي وأنا سائرك في الراحتة القصيرة الممتدة دون انحناءات من غرفتي إلى دورة المياه، أغلقت الباب وواجهت المرأة الجاذبية، هذا ما يفترض أنه وجهي فلم أشعر بالغرابة عنه؛ هل هناك تدريبات خاصة ليشعر الشخص بالثقة مع وجهه، أنت أيها الوجه في المرأة: هل تعرفني؟ فلماذا لا ينطبع عليك ما بداخلي؟ هذا يجعلني أجده مشقة كبيرة في التعبير عن نفسي، تر لحظات احتاج فيها لمن يسألني «مالك» فأمط شفتي قائلًا «فيش» فيعود السؤال «لأ بجد مالك..». وشك بيقول إنك تعانى أو متضايق.. فيه إيه؟، أنت لا تقوم بهذا الدور مع أنك الأقرب لي، أحلم أن يكون وجهها إيجابياً أنظر إليه فأشعر بالراحة، قد اعتبرها خطوة كريمة من جانبك تهدى لأن تصبح أصدقاً.. رعا وقتها تنبع في محو تلك الهموم التي تشعل قلبينا وهو ما يعني أن تكون أنا شخصية سوية، وتلك أنت قدرة مجسدة أحاسيس متنوعة بدلاً من هذا الوجه البلاستيكي المشدود.

فتحت الباب وأغلقت زر الإضاءة متتبها إلى الأصوات المتباشرة في الصالة، هناك ضيوف للكبير، مازق ليس من السهل التغلب عليه، فإذا أضفتنا الملابس الملهلة إلى الذقن النابتة يتوجهم شعر أشعث ستكون النتيجة كأننا لا ترتاح الأعين لرؤيته، ولو وضعنا فى الاعتبار صعوبة تقبل تلك الوجوه الغربية بعد الساعات الانفرادية الطويلة فنحن في الحقيقة أمام

مأساة.

توقفت عند حد المانع الأخير ليسقط ظلى على المساحة المكشوفة. كان يامكانى عبورها فى قفزة من قفزات الوئب العالى، لكنى لا أثق كثيرا بقدرتى على التحكم فى حركاتي الهوجا ، لن أقاوم الالتفات لحظة التحلق للإشارة إليهم مصحوبة بابتسامة الرياضى الواائق من نوزه، ساعتها سيسقطون وجهى بحانط القرفة العلوى وأسقط أمامهم مبطط الوجه وذراعى مفروختان على اتساعهما. فكرة سينية. يمكننى الجلوس هنا ومارسة تمارين التأمل حتى ينصرفوا.

جرس الهاتف يدق «ألو»، «طيب.. ثانية واحدة»، «حد يقوله فى تليفون غازو». يستخدم دائما ضمائر الغائب عند الحديث عنى، لا توجد مشكلة فى ذلك بالطبع فلكل من الحق فى انتقاء قاموسه اللغوى. المشكلة أنى مضطر للظهور الآن على مسرح الأحداث، غريب جدا أمر هذا القدر.. أتقى طوال يومين أن ينقذنى الجرس من الوحدة ولا يستجيب إلا الآن. لا يوجد حل أليها الضيوف الأعزاء، إليكى مفاجأة المنزل.. الأبله. لا تتبعوا وجوهكم فى الأرض هكذا فلى حق ارتداء ما أشاء، ولكم حق الاندهاش.

انسحبت بعد المكاملة إلى دورة المياه نافضا تحت الماء البارد عقدة النقص والدونية. قطعت الردهة بشقة هذه المرة تاركا القطرات تساقط من الجسد شبه العاري. دقائق بدللت فيها ملابسى... يظهر الآن موديل فى الثلاثين من العمر بملابس سوداء تناسب الفترة من الواحدة ليلة إلى الخامسة صباحا، التصميم لداندى وحُزّين، نلاحظ البساطة والحدة فى التصميم المقدم، وتتأغان الأنوار مع الابتسامة الخفينة والذقن النابتة.

أن تغلق الباب الرئيسى خلفك وتصبىع فى الخارج والهوا، يداعب جسدى الذى يحن إليه وهذا يعني أنك ميت أعاده الرب إلى الحياة ويرغبتك تعود كل يوم إلى القبر، لكن هل هناك بديل.

تتواجه كل عمارتين، واجهتا اثننتين تطلان على شرفات مطابخ الآخرين، وبهذا التنظيم يتكون حى سكنى يقطنه بلهاء وقساة وفنانون و مجرمون. فى هذا الوقت من الليل تأوى الواجهات الأمامية لصمت تلفزيونى يقطعه من فرضت عليهم أعمارهم التحلق حول كشك «الحاجة» لاحتساء البيرة، يشربون بلا انقطاع حتى يصل غريب يبحث عن بضعة أمتار يكمن



فيها جسد، إلى الصباح، لكنه لا يجد إلا حفلًا يقام على شرف تشرده.  
الظلم الذي يسقط على المي ثقلياً يصيب وجهم، أرى أيديهم تخترقه بأعمدة دخان  
رقيقة إلى الأعلى، توجه جمرات قبل أن يندفع في طبقات إلى السماء ليزداد رسوخها فوقنا.  
مربع وحيد يتفرد على السكون الأبله، يتسلل ضوء من بين فتحات خشب الحببي القديم  
ومعه صوت الكاسيت «الغضب الساطع آت وأنا كلّي إيمان» يمضي بلا حياء إلى الجدران  
والأبواب لترقص متمرة على قوانين أصحابها.

الفناء يشد أزر القلوب الخائفة، سرت على هدى فiroز واثقاً بدبب حذاني الشغيل، اقتربت  
منهم وجاورتهم من غير تحية. كنت أعرف أن عيونهم تزن قوتى، ثوانٍ وجاعنى الصوت «يا  
كابتة». توقفت فوراً واستدرت. «تعال». خطوتين وأصبحت فى مواجهتهم انحسر الظلام،  
أعرف بعضمهم بطلقون عليهم «الحببية» حمل أقلهم شراً شرف الدخول إلى السجن عدة  
مرات. كنت خائفاً لكنى تمسكت. «انت ساكن هنا؟». «أيوه». «بس انا ما شفتكش قبل  
كده!». يتحدث الآخرون يراقبون بمعنة، أول جملة خاطئة تحيلنى ضيف الليلة. قلت محاولاً  
التود «بس أنا اعرفك كويس». تردد قليلاً فعاجلنى صوت آخر «انت ساكن فين بالضبط؟».  
«هو حضرتك مباحثاً». «لأ.. حضرتني مش مباحث.. أنا صايع». «كويس». «هو إيه اللي  
كويس يا روح أمك؟» التفاصي عن الإهانة يعني القبول «اللى كويس إنك صايع لأنى برضه  
صايع.. يا روح أك» وقبل أن تنقاد يده لغضبه أضفت «أنا طالع لسبـد جـن» أنهى الاسم. كل  
شيء «انت تعرف سيد؟» أجبت بفخر غير مصطنع «حببي».

يقسم لـ سيد أنه رأى الله من نافذته يسرى في السماء، بتمهل، لم يستطع وصفه مبرراً هذا  
بأنه وقع مغشياً عليه من الخوف والراحة اللذين شعر بهما يخترقان قلبه في آن واحد.

الغرفة التي رأى منها الله امتلكها جبراً من يملكتها، قام بشراً كاللون معيناً استقلالاً لم  
يستسلم له الكبير في البداية فشرع بمقاومة تلبيق بتاريخه في الاتحاد الاشتراكي، لكنها انتهت  
عندما وجه له ساكن الغرفة صفعه جعلته من أشهر المعاقين في المي. بدأ منها يؤرخ لحيته  
ويؤكدها بتصيرفات حادة وشاذة.. سعى سنوات لمواجهة عنترية استعد لها بتدمير جهازه  
العصبي بحببيات الباركينول، ويسيف تقييل ابتعاده في انتظار ساعة الحسم وبعضلات تتناقض  
قاماً مع إدمانه للمخدر، كون تشكيلاً عصبياً لسرقة الشقق، وخاض مشاجرات دامية مع

عصابة اجتاز متعمداً منطقة نفوذها، دامت الخلافات سنتين وعبرت في أحاييس خط اللهو العسالي، أفقذه المنصب الحكومي الفخم للكبير، لكنه في كل مرة يعود إلى العنف باشتهاه. شهدت جزءاً من الأحداث.. جلست معه في بارات شنيعة مبهوراً بحياة المافيا، وتركته عندمارأيت دماءً حقيقة تلوث جدران مدخل عمارته. اتهمني بالجلين فقلت إن العقل والحيوانية لا يتفقان. اقتنع آخر بكلامي فتقربنا من حوله ليستمر مع عصابته التي عاد أفرادها بعد حين إلى صفتهم الأصلية (شباب بيض) بقى صامداً وحده وفي النهاية توصل لاتفاق مشرف قبل أن يقتل.

عندما عدنا كانت الوحيدة المريعة قد قضت على اندهاشي، وكان هو قد مل الناس. حاولنا بإخلاص أن نسترد مرحنا فسرنا ساعات طويلة نشرث ونسخر من الآخرين، وعندما وصلنا الملك الصالح لم نجد في أنفسنا أي رغبة لركوب المعدية تلك التي تركها قائدنا منذ سنوات ليتابع كوز ذرة، يتأخر فيقرر أحد الركاب القيام بـ«قامرة حياته».. يقودها دون خبرة فستتوقف في منتصف النهر ونحن نضحك ملأ أفواهنا على المشاهد الهزلية التي مرتنا بها الحياة.

يوم الجمعة تحاصرنا الخطيب الدينية، نحاول النوم فتعذبنا نظرات الأمهات اللاتي يحببن اصطدام الملائكة برائحة البخور، نهرب إلى المقهي عابرين على الأبسطة المخلية دون شعور بالذنب. يريح الجولة الأولى عادةً ثم تتعادل لتبدأ تلك الخامسة. غلٌ من سيطرة النرد فتحنكى قليلاً.. لا يأبه هو بالذكريات، لا يمكنك أبداً معرفة ما بداخله. كان أيام الدراسة الثانوية يراسل الفتيات بالخارج فيرسلن إليه هداياً أوروبية تتصبّه بحق دون جوان شلتنا الأعجوبة. اهتم بعلم النفس فقضى الوقت مستمعاً إلى قصص الفتيان الهاشمبين علينا، يغضون إليه بعجزهم وانكسارتهم بلا إدراك لتلك الالجتماعية الساخرة في عينيه. أتى اليوم من الأسكتندرية متزيناً بلحية روسية قال: «قدمت استقالتي» ودون أن يرفع رأسه من الجريدة اليومية أجاب عن سؤاله «لأن الحياة محتاجة الجنون.. لا أكثر ولا أقل» وضعث المنشفة على رأسه وخرجت من الغرفة إلى دوره المياه، أغلقت الباب خلفي وواجهت المرأة الجاذبة ولم أجد في نفسي الرغبة لأقول: ليس مؤلماً جداً أن نتألم.

أمام مستشفى الجلاء للولادة وعلى الكرسي المتشابي الذي وضعته الحكومة معلنة به شكلياً أن هنا محطة اتوبيس بنى بيته الليلي. حاملًا كيسين من البلاستيك الأسود يأتي بعد منتصف

الليل، يجلس متابعاً بنظرة مهنية العابرين، يلتقط مكنسة قديمة من بين الشجيرات النابتة داخل أسوار المستشفى الحديدية، يزبح بها الغبار والقمامات التي ألقى بها أناس بالتأكد لم يتعلموا النظافة، يبعدها خارج البيت عند نهاية السور. يسأل عن التوقيت ثم يبدأ في ترتيب سريره.. ورق من الكرتون يصنع منه المرتبة، وفوقها بطانية يطويها عدة مرات ليضمن الراحة لجسمه، من الكيس الآخر يستمد غطاء.. بطانية أخرى. يتمدد على الفراش نائماً على جانبه الأيمن مانحا الطريق وجهه الذي لم تخفة معالم التشريد، يشعل سيجارة يدخنها على مهل وبعد أن ينتهي منها يدير جسده برشاقة ويد تتأكد من إحكام الغطاء على أردافه.

دقائق ويصل العين مخيناً بجسده الضخم وملابس الملهلة التي بهت تماماً، ووجهه المتراكمة فوق درجات ألوان الغبار، يعبر على النائم المهدب فيحبه بقصة خفيفة وسبة فاضحة، يجذب المشهد رزينا فيتابعه متبدلاً ابتسامة متواطئة مع سائق الميكروباص الذي يصبح بأن هناك مكاناً لا يزال له «واحد بولاق.. بولاق».

يصل الضخم للناصية، يلقي بجسده على الأرض ويروح في سبات عميق وعيناه مفتوحتان على الزرقة الصافية.

يتهادى الثالث هادئاً وصخرياً، يمرر يده أثناً سبعة على مؤخرة فتاة.. تفرغ وتشهد وتضع يدها على فسها وعينيها تستنجد ببريقها الذي اعترك الحياة فيتناول ويسألهما بعد لحظة «في إيه؟».

يعبر الهداء الطريق حيث خط المترو، يقف خلف السور الأزرق، يبول على الطريق من خلال الفتحات الطولية، يتعمد أن يصطدم البول بالأعمدة ليرتد رذاذه على جسده مشيراً بهجته محققاً هدفه بإثارة علامات الاشمئزاز على وجوه السائرين. بعد أن ينتهي بناء فوق مائة، فوق صيدلية الاسعاف إعلان تطل منه صورة زجاجة دواء سعال، أسلفها كلمات تقول: ليس من المؤلم جداً أن نتألم.. نسبة المورفين ١٣٪.



الديوان الصغير  
**مختارات من «نبي» جبران**

إعداد وتقديم:  
**فريدة النقاش**

هنا جبران خليل جبران، الشاعر الذي ساهم في نقل الشعر العربي - في العشرينيات والثلاثينيات. من الكلاسيكية إلى الرومانтика، والذي ساهم في تعميق «النثر الفنى» الجميل، حتى اعتبرته الأجيال اللاحقة أباً من آباء ما صاروا يسمونه «قصيدة النثر».

جبرات ، الذى رحل منذ سبعة وستين عاماً (١٩٣٧) لكنه مازال يثير الخوف فى نفوس المحافظين ونفوس أدعية الحرية. جبران، الذى صاح - بترجمة ثروت عكاشه الرائدة - «لكم لغتكم ولى لغتى»، وكأنه يوجه رسالة موجزة لكل سلفٍ فى كل مكان وأوان.

هنا مختارات من «النبي» سنتعلم منها أن :

«الحب لا يعطى إلا ذاته،

ولا يأخذ إلا من ذاته.

والحب لا يملك ، ولا يملك أحدٌ.

فالحب يكتفي أنه حب».

تلك هي حكمة الأرواح المتمردة.

## المصطفى

المختار الحبيب،  
كان فجر زمانه.

ظل اثنى عشرة سنة بمدينة أورفاليس ، ينتظر أوبية سفينته ، وكان عليها أن تعود  
لتحمله إلى الجزيرة التي شهدت مولده.

وفي السنة الثانية عشرة ، في اليوم السابع من أيلول ، شهر الحصاد ، ارتفع المصطفى  
التل فيما وراء أسوار المدينة ، وتطلع إلى البحر ، فلمع سفينته تدنو مع الغمام . وهنا  
تفتحت شفاف قلبه ، وطارت فرحته بعيداً حتى فاضت على البحر .  
وأغمض المصطفى عينيه ، وردد الصلوات في سكנות روحه .

وما كاد يهبط التل حتى لفه الحزن بوراح ينابنجي نفسه :  
كيف أمسى مطمئناً خالياً القلب من الأشجان ؟  
أبدأ لن أبرح هذه المدينة إلا بقلب جريح .  
.. طويلة هي أيام حزني التي قضيتها بين أسوارها ،  
.. وطويلة كانت ليالي وحدتي فيها .  
ومن ذا يستطيع أن يوْدَع وحنته وأحزانه بولا يختلج قلبه بالأسى ؟  
.. عديدة هي قطرات مهجنى التي نثرتها فوق طرقاتها .  
.. وعديدة فلذات شوقي التي تهادت عارية في شباب تلالها .  
فلست أستطيع أن أفارقها إلا بقلب تثقله اللوعة ، ونفس يوسمها العنين .  
إن ما أزعمه اليوم ليس ثوابي أطربه عن جسدي ، بل هو جلدي ..

أمزقه بيدي هاتين!.

إن ما أنزعه اليوم ليس فكرة أخلفها ورائي، بل هو قلب أنسجه الجوع، وأرهفه الظماء.

وما أنا بعد، بمستطاعي أن أطيل البقاء.

فالبحر الذي يدعو إليه كل الكائنات يدعوئني، ولا مفر من أن أنشر الشّرّاع،  
ففي بقائي هنا، وال ساعات تمرق فيطويها الليل.. جمودي بوفيه تحجرى وسكونى،  
ليتنى أستطيع أن أحمل معى كل من حولى هنا . ولكن ما السبب؟.  
الصوت حين ينطلق لا يحمل معه جناحى : لسانه وشفتيه ، وإنما يمضى وحيداً يسعى  
إلى الآثير.

كذاك النسر، وحيداً ينطلق، بلا عشه ، يروم الشمس!.

\*\*\*

وما كاد المصطفى يبلغ سفح التل حتى استدار من جديد إلى البحر، فرأى سفينته  
تقرب من المينا، وهي مقدمتها ملاحوها، من بني وطنه، فهتف من أعماقه يخاطبهم:  
يا فرسان الموج، أبناء أمي ؟ بل وطنى العريق.  
يا طالما رأيتم فى أحلامى تجوبون البحر، وها أنتم أولاء تقبلون فى يقظتى ..  
ويقطننى هى أعمق أحلامى.

هانذا متاهب للرحيل، وقد أطلقت لهفتى شراعها كاملاً ينتظر الريح.

فهل من نسمة واحدة أخرى أتنسّها شى هذا الجو الساكن؟.

وهل من نظرة حب واحدة أخرى أقيها، من وراء ظهرى؟

ثم أنتظم فى صفوفكم أجوب البحر مثلما تجوبون.

وأنت إليها البحر الواسع الرحيب ، بل الأم الغافية.

يا من يجد النهر والجدول فى صدرك وحدك الطمأنينة والحرية.

رويدك .. دورة يدورها هذا الجدول فى المنحنى، وهمسة واحدة يرسلها خزيره فى  
رحاب هذا الغاب، ثم آتني إليك، قطرة بلا حدود فى محيط غير محدود ..

وبينما هو ماض فى طريقه ، إذ رأى على البعد رجالاً ونساء يتذرون حقولهم وكرومهم



مسرعى الخطى نحو أبواب المدينة.  
وسمع أصواتهم تهتف باسمه ، وتنادى من حقل إلى حقل، معلنة وصول سفينته.

فراح يحدّث نفسه:

ترى هل يكون يوم الفراق هو نفسه يوم اللقاء  
وهل يقال إن يوم غروبى كان فى الحق ساعة مطلعين؟  
وماذا أقدم لمن انتزع نفسه، وترك محراً فى إبان حرثه، أو لمن أوقف عجلة معصرته  
عن الدوران؟

هل يغدو قلبى شجرة مثقلة بالثمار، كيما أقطف منها وأعطيهم؟  
وهل تتدفق أمانى كالينبوع، كيما أملا لهم كؤوسهم؟  
أقيثارة أنا.. حتى تمسنى يد العلى القدير؟  
أم م Zimmerman .. حتى تناسب خلالي أنفاسه؟  
إنما أنا ساع إلى السكينة ، ترى : أى كنز لقيت بين ثناياها، لأنثره فى ثقة  
واطمئنان؟  
إذا كان اليوم يوم حصلدى، ففى أى المقول قد نثرت بذورى؟ وفى أية فصول ، غابت  
عنى ذكراتها؟

إن كانت هذه هي حتما اللحظة التى على أن أرفع فيها مصابحى ، فلن تكون الشعلة  
التي ستضئ داخله هي شعلتى.  
ولسوف أرفع مصابحى فارغاً مظلماً،  
وسيملاه حارس الليل بالزيت، وهو أيضاً الذى سيشعله.

\*\*\*

هذه أمور عبر عنها المصطفى.. بالكلمة .. وظل الكثير فى قلبه مكنونا ، لم يستطع  
حي هو أن يكشف عن سرّه العميق.

وما كاد يدخل المدينة حتى خف للقائه كل أهليها، هاتفين له،



كأنهم يهتفون بصوت واحد.  
وتقدم إليه الشيوخ قائلين:  
لا تعجل بالرحيل عنا.

لقد سطعت في غسق حياتنا سطوع الشمس في رابعة النهار،  
وأمدنا شبابك بآلام نعيش فيها.  
ولم تغد بینتنا ضيقاً ولا غريباً، بل صرت ولدنا الحبيب، الذي عشقته أرواحنا.  
فلا تترك أبصارنا عطشى إلى رؤية وجهك الصبور.

وانبرى الكهنة والكافئن قائلين:  
لا تدع أمواج البحر تفرق بیننا بعد الآن.  
ولا تجعل السنين التي قضيتها بين ظهرانينا، تستحيل إلى ذكري...  
فقد طفت بنا.. رواها.  
وكان طيفك نوراً يضيئ صفحات وجوهنا.  
فلشد ما أحబبناك .. حباً صامتاً مصوناً استقر وراء قناع ولكن يهتف بك الآن عالياً،  
يتمنى لو يلتقي عاريأً أمامك.  
وهكذا الحب أبداً .. لا يعرف مدة إلا ساعة الفراق.

وجاء قوم آخرون يتضرعون، غير أن المصطفى لزم الصمت ثم أطرق، ورأى الواقفين  
إلى جواره العبرات تسيل على صدره.  
ومضى مع القوم حتى بلغوا الساحة الكبرى أمام المعبد.

ومن كنف الهيكل برزت امرأة عرافة تدعى «الميترا» متنظر إليها نظرة ملؤها الحنان،  
إذ كانت أول من سعى إليه وأمن به بعد نهار واحد قضاه في المدينة.

وحينه المرأة بحرارة وقالت:

يا نبى الله يا من تسعى وراء أسمى الغايات  
يا من ظللتك تتطلع إلى الأفاق بحثاً عن سفينتك.  
ها هي ذى قد آبى ، وأصبح رحيلك أمراً لا مفر منه.  
الله ما أعظم حنينك إلى أرض ذكرياتك، وموطن رغباتك الجليلة.  
لنندع حبناً يقديك ، ولن نسمع ل حاجاتنا أن تستيقيك.  
ولكننا نسائلك أن تحدثنا قبل رحيلك. فتفنى علينا شيئاً مما ومى مصدرك من الحق.  
 وإننا لواهبوه لأولادنا، فليقتنه أولادهم، فلا يضيع أبداً.  
ألم تك في وحدتك ترقب أيامنا؟  
وفي يقظتك تصفي إلى ما يتخلل غفلتنا من بكاء وضحك؟  
والآن نشرع إليك أن تكشف لنا عن خبايا نفوسنا، وتقص علينا بما أوتيت من  
معرفة، كل ما يقوم بين الحياة والممات.

فأجابهم قائلاً: يا أهل أورفانيس ، بماذا عسى أن أحدهم؟ وهيهات أن أحدكم إلا بما  
تجيش به قلوبكم!



وانبرت ألييترا وقالت له:

حدثنا عن «الحب»

فرفع رأسه ونظر إلى القوم، فصمتوا جميعاً خائعين. وقال في

صوت عميق:

إذا ناداك الحب، فلربوا النساء

ولو كان الطريق إليه وعراً صعب المرتيق.

وإذا رفرف عليكم بجناحيه فسلموا له قيادكم،

وإن وخزكم سيفه المستور بين جناحيه.

وإذا ناجاكم فاجروا به،

وإن عصف صوته يألهلكم كما تعصف ريح الشمال بالبستان.

إن الحب إذ يكلّ هاماتكم، ليتخذ منكم القربان والفداء،

وهو إذ يشد من عودكم، ليشذب منكم الأفتان والأغصان.

وكما يحلق بالفال هاماتكم، ويد AMP;ر أرق أنفسكم، فتهتز من النشوة في رحاب

الشمس!.

كذلك يهبط إلى جذوركم، فيهز أعماقها وهي متثبتة بباطن الأرض.

ويضمكم إلى أحضانه كخزنة القمع

وتحت عجلات «النور»، يدرسكم ويعريكم،

وبالغربيال يذروكم،

ومن القشور يحرّركم.

وبين رحي المطاحونة يطحنكم طحن الدقيق،



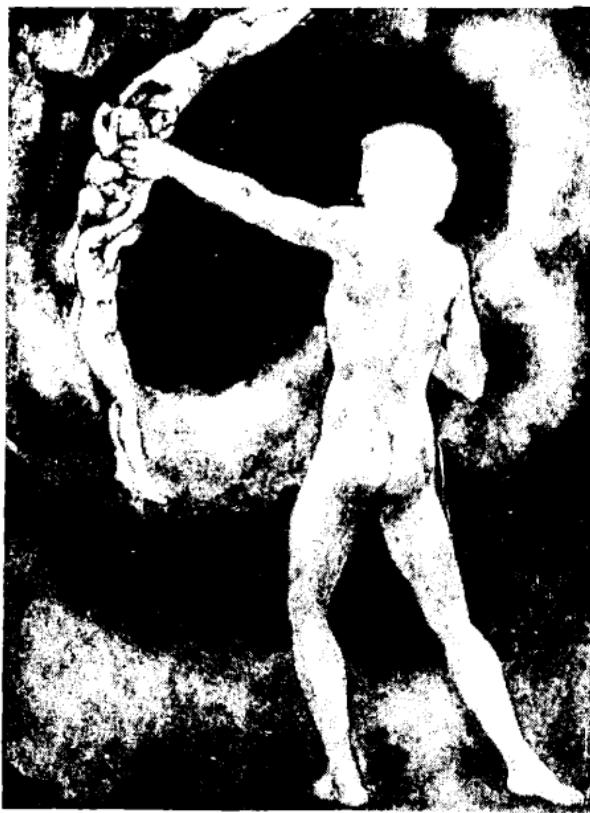
ويعجنكم حتى تلين له قناتكم  
ثم يسلمكم إلى ناره المقدسه حتى تصبحوا خبزاً مقدساً في مذبة الله العلوية.

كل هذا يفعله الحب بكم، كي تعرفوا أسرار قلوبكم.  
وبهذه المعرفة، تصبحون قطعة من قلب الحياة.

أما إذا خلتم، ولم تنشدوا من الحب إلا الدعوة والثاء، فما يرى لكم أن تستروا عريكم  
وتخرجوا من بين شفتي رحاء،  
إلى عالم جامد خلا من الفضول،  
حيث تضحكون .. ولكن ، لا بكل قلوبكم،  
وتبكون .. ولكن ؛ لا بملء عيونكم.

فالحب لا يعطي إلا الآذاء، ولا يأخذ إلا من ذاته.  
والحب لا يملك ، ولا يملكه أحد.  
فالحب يكتفي أنه حب.

فإذا أحببت ، فلا يحق لك أن تقول : «الله في قلبي»،  
بل قل : «أين في قلب الله».  
ولا تظنن أنك قادر على توجيهي الحب وفق هواك.  
فالحب هو الذى يقودك، إن وجدك أهلا لقيادته.  
الحب لا ينشد إلا تحقيق وجوده.  
فإذا أحببت ، ولم يكن مفر من أن تصاورك رغبات ، فلتكن هذه رغباتك:  
أن تذوب حتى تصبح كالغدير المناسب ، يُشدو للليل بالحانه.  
 وأن تحس الألم .. النابع من فيض حنان كبير.  
وأن تدرك ب بنفسك الحب، فتتقبل طعناته.



وأن ينزع دمك، راغباً مبتهجاً.  
وأن تنهض مع الفجر بقلب يطير، ل تستقبل شاكرأ يوم حب جديد.  
وأن تخفو وقت الظهيرة مسترجمعا نشوة الحب.  
وأن تعود إلى ما واك عند الغروب ، مقدراً للجميل.  
.. ثم تخلد إلى النوم، وقلبك يسبح بمن تهوى.. وشفتاك تتنقّيان بالحمد والثناء.

ومن جديد عادت «المليترا» تقول:  
وما قولك في «الزواج» أيها المولى؟ فاجاب قائلاً: لقد ولدتـا معا  
ومعاً تخلدان إلى الأبد.  
ومعاً تكونـانـاـ بـحـيـنـماـ تـبـدـأـ أـيـامـكـماـ أـجـنـحةـ الموـتـ الشـهـباءـ.  
نعم تخلانـاـ مـعـاـ،ـ حتىـ فيـ ذـاـكـرـةـ اللهـ الكـتـومـ.  
ولـكـ،ـ دـعـاـ الـفـسـحـاتـ تـفـصـلـ بـيـنـ التـصـاقـيـكـماـ.  
ودـعـاـ رـيـاحـ الـسـعـاـوـاتـ تـرـقـصـ بـيـنـكـماـ.

وليحب أحدكمـاـ الآخرـ،ـ ولكنـ لاـ تـجـعـلـاـ مـنـ الـحـبـ قـيـداـ..  
وليـكـ حـبـكـماـ بـمـاـ يـتـهـانـيـ بـيـنـ شـاطـئـ روـحـيـكـماـ.  
وليـمـلـأـ أحـدـكـماـ كـأـسـ روـفيـقـهـ..ـ وـهـذـارـ آنـ تـشـرـبـاـ مـنـ كـأـسـ وـاحـدةـ.  
وليـعـطـ أحـدـكـماـ الآخـرـ مـنـ خـبـزـهـ..ـ وـهـذـارـ آنـ تـنـكـلـاـ مـنـ رـغـيفـ وـاحـدـ.  
غـنـيـاـ ..ـ وـارـقـصـاـ ..ـ وـاطـرـبـاـ ..ـ مـعـاـ،ـ وـلـكـ لـيـحـفـظـ كـلـ مـنـكـماـ باـسـتقـالـاهـ.  
فـأـوـتـارـ الـقـيـثـارـ يـمـتدـ كـلـ مـنـهـاـ مـسـتـقـلاـ مـنـ الآخـرـ،ـ إـنـ كـانـتـ تـنـبـضـ جـمـيعـاـ بـلـحنـ وـاحـدـ.

ولـيـهـبـ كـلـ مـنـكـمـ قـلـبـهـ لـلـآخـرـ ،ـ لـ لـيـتـمـكـهـ.  
فـإـنـ بـدـ الـحـيـاةـ هـيـ وـحدـهـ الـتـىـ تـسـتـطـعـ أـنـ تـسـعـ قـلـبـيـكـماـ.  
وـلـتـقـنـاـ مـعـاـ ،ـ وـلـاـ تـنـلـاصـقـاـ.  
فـإـنـ أـمـدـدـ الـمـعـدـ تـقـومـ كـلـ مـنـهـاـ مـسـتـقـلـةـ مـنـ الـأـخـرىـ.



والستديات وشجرة السنو لا تترعرع إحداها في ظل الأخرى.

\*\*\*

وقالت امرأة تضم طفلها

إلى صدرها،

حدثنا من «الأطفال» : فقال المصطفى : إن أطفالكم ليسوا بأطفالكم.

وإنما هم أبناء الحياة وبيناتها ،عندما تحن الحياة شفها إلى نفسها.

فبكم خرجوا إلى الحياة وليس بكم. ومع أنهم يعيشون في كنفكم، إلا أنهم لا ينتمون

بكم.

ولقد تمنحونهم حبكم .. ولكن لا تفرضوا عليهم أفكاركم

فلهم أفكارهم.

ولقد تأولون أجسادهم، لا أرواحهم.

فأرواحهم تسكن في بيت الفد، وهنها أن تلموا به.. ولو في أحلامكم.

ولقد ~~يُعتقدون~~ لتكونوا مثلهم ، ولكن ، إياكم أن ~~تتعلّمون~~ مثلكم.

فالحياة لا تعود القهري ، ولا هي تتبدل عند الأمس.

أنتم ، الأقواس ، يتطلق منها أبناءكم وسهامكم

والله يرى الهدى قاشا على طريق الآباء.

ويشدوكم بقدرته حتى تنطلق سهامكم في سرعة .. وإلى بعيد.

فلتستسلموا ، بين يديه راهين.

فإنه إذ يحب السهم الطائر ليحب كذلك القوس الثابت.

«فهارس البياض» لاجد يوسف:

# ياله من كون أبيض ياله من عدم أبيض (٢)

غادة نبيل

تتواءر صور الديوان الكاسحة للحرف أو لمطيرة له حتى يحتاج الأمر تزول  
الرب من قمته ليعارك اللغة والناس ويجمع شظايا المتغير من الكلم، ويلتقى  
التمرد مع حس التماهى مع الألوهة في شهوة السيطرة على الحرف والانتصار  
به وله عندما يقدم الشاعر لمجموعة قصائد الأهرامات بمقطع يقول:

«الخطبوط  
شاعر مسك كل الخيوط  
وقاد بها أوركسترا».

لكن الحرف هو الذي يخذلك وليس ثمة اكتشاف هنا أو مفاجأة لأن العدمية  
تكون قد أكلت المثبت.

«ولا القاموس نافع يقود أوركسترا».  
ويترتب على هذا المحو أولاً بأول لكل ما يطرحه النص من أطواق (خارج  
الكتابة.. مثلاً: «مفيش مفر لقوس قزح من أسره جوه قوس قزح») ترسير  
دعاوي الشاعر المتكررة باللجدوى واللاقدرة وهو ما يدعم مناخ الخلالة  
النفسية لدى المتلقي حتى لدى تعامله مع غنائية أناشيد العزن العديدة التي  
يتضمنها العمل، ويبقى تمرد الشاعر قاصراً عن بلوغ حالة التسامي إلا عندما  
تكسوه العدمية. وللافت في جدلية اليأس التي تقرّزها حالة الثورة/ العدمية  
التي تلف الديوان انحسار رغبة العيش الأبدى وتراجّعها إعياءً - وإن لم تتنتف

- وهو ما يضمن استمرار درجة من التمرد:

«والحلم بيهدّي البدن  
ومفيش مناص  
مهرب  
ـ نكوصن.»

وإذن لا يسع الشاعر (ماجد يوسف تحديداً) كما ببينا إلا أن يعيش كثائر كما لا يمكنه أن يحيا دون يقين.. ولو كان يقين النفي.. لكن ثورته هي يقينه وصلبيه الذي يحمله - بلا بدائل.. إلى الجلجلة.. نقطة لعدم..  
يقول بول كلوديل في قصيدة "المدينة":  
«شر الموت، إدراك الموت  
بينما كنت أعمل.. أحفر بهدوء طابوراً من الأشكال فوق الصفحة  
ملاتنى هذه الفكرة لأول مرة..  
كبير داكن  
الآن أفعل هذا الشيء.. عما قليل سأفعل غيره  
وبعد ذلك سأكون مرحباً، حزيناً، طيباً  
أو شريراً أو طماعاً أو مبذراً أو صبوراً أو احتواانياً

أنا حيٌ حتى لحظة لا أكون  
ولكن بينما كل من هذه الصفات تستلقى فوق ذلك  
ال فعل الأبدى فعim تسمرة ذاتي؟  
الخدري يغزونى، الذوبان يفصل أصابعى عن القلم  
الرغبة فى العمل، الحافز للعمل كلها هجرتني  
وأبقى ثابتًا بلا حراك  
أنا موجود.. أذكر  
أه لو كنت لا أفكر!

.....

.....

العدم يكون..  
لقد عانيت ولست  
ربع الملاجدى  
فما لا يتواجد، يدعمه دليل يدى.  
لا تنقص القوة العدم ليعلن نفسه عبر فم  
يستطيع القول : «أنا أكون».

هذه هي غنيمتى، وهذا هو كشفى الوحيد.»

وماذا عن أنشى ماجد يوسف؟  
أنشى الديوان فواره ومنمنطة  
ماذا أقصد؟

في هذا النص الشعري لا نقف أمام الأنثى الانسية والأنثى الإلهية فحسب فالشاعر يدمج الحلمين التقليديين لماهية الإلهة وماهية المرأة النموذج باغراق الأنثيين معاً في هوة العدم الواسعة.

ولاحقى الأنوثة - يريد شاعرنا أن يقول - بمنجاة من عبث الوجود ولا هي بالاستثناء عليه..

بل لعل التواصل الإنساني - الجنس مع الآخر الأنثى هنا - هو الذي يفخخ كل شيء كمحض عدم.. مهما حاول هذا العدم التستز خلف أقنعة ومنتماتاليومي والرتيب والمألوف..

إن أنشى الشاعر هي المعادل البنفسى لوجود يعترض على كل شيء - وعلى نفسه في قلب الأشياء - لأنه بلا كينونة. وهى فى الوقت ذاته انعكاس لحالة التشبيث والاحتفاء وإن ظل مهزوماً بالحياة. لكن يحسب للشاعر أنها ليست منمنطة على مستوى التخييل الشرقي إلى مداده وإن كان هذا لا ينفي عنها ارتسامها وتتشبعها بالمعايير الجمالية الترااثية الخاصة بالشاعر لكنها على الأقل نجت من تلك اللعنة الأبدية - الخيانة (وقد سئلنا التباكيات التي تبرزها هكذا نصياً ونفسياً على أية حال).

إذن هي ليست الأنثى الخائنة أو حتى *Femme fatale* التي يستثمر الفنان اضطرابها ليخلو صوت نحبه وإنما الأنثى الموقلة بها - مصدر الفتنة والبراءة والأمومة.. مركز الكون وبده.. وجهها قد يحمل الحقيقة.. لكن - ولأسى الشاعر الحقيقة الفالقة لأنها وهم ويبقى السؤال الذى يروح ويحيى كالبندول: هل يترك لنا الخراب القدرة على أن نحب؟. فلن كان أى نوع من الحب ذلك الذى يتختلف عن إدراك الوجود كعدم أو نظر إلى من عمق الوهدية السوداء؟ هل نحن نحب لتتلهم أم أنتا نحب فى وقت اللهو؟.

ولأن الشاعر يعرف ألا إجابة يوماً ملء الأسئلة التى تكتفى عدميتها وهو لا يملك منها إجابات لا يملكونها نفسه.. زعلى هذا تستطيع أن تفهم كيف - بالنسبة له - لا تصمد أمام غمة العدم أو تنهض من قيضته حتى لحظة الاقتراب الإنساني العميق والشديدة النانى عن بقية العالم.. تحديدأ لحظة العلاقة الجنسية الرومانسية أو الاتصال الجسدى الذى يقف روحاً على عتبة غياب ما.

ولعل قصيدة "اللعنة" توضح ما نقول..  
هنا تتبلور مكانة الأنثى فى الديوان كأوضح ما يكون - من خلال اعتراف ليس به لبس:

«وألقى انتصارى في الاتحاد قمة فشل  
يكبر شعورى بالافتقاد لحظة توحدنا القبل».»  
حتى وإن كان الشاعر يرد الآبيات السابقة وبالتالي:  
«يضيق علينا - فـ الابتعاد - كون البشر  
يوسع علينا - فـ الاقتراب - ضيق الغرف».»  
ونكاد نصدق.. لو لا أن القصيدة تعود لاستسلامها الحزين بـألا قانون سوى  
قانون اللعنة

«اللعنة صاحبة فـ ليل كثيف  
واللعنة كامنة في النهار  
اللعنة لعنـة فى الصعود والانحدار  
.....  
.....  
.....

وأديـنا جمعـنا الحصار  
واللعنة في معنى الهـزيمة والانتـصار»

وهـذا نـعرف - بلا أوـهام مـؤقتـة إذ أن الشـاعـر يـحرـمنـا حتى من هـذه - أن  
التـلاقـى الجـسمـانـى الروـحـى فى مـحاـولـة الإـمسـاك بـالـحـيـاة لا يـحقـق فـعلـ المـقاـومـة  
(ـثمـ أنـ المـقاـومـة ذاتـها دـالـة علىـ حـالـة المـسـراع) فـحيـثـ العـبـرـ هوـ المـبـدـأـ .ـكـماـ يـنـضـحـ  
الـديـوانـ لاـ يـكـونـ التـضـامـ إـلـاـ عـبـرـ «وـهـمـ الـحـقـيـقـةـ .ـوـهـذـاـ إـذـنـ كلـ مـاهـوـ مـتـاحـ.

ـوـمـاـ يـدـعـمـ هـذـاـ التـحلـيلـ تـكـارـ مـفـرـدةـ «ـالـلـعـنـةـ» وـ«ـالـلـعـنـاتـ» سـتـ مـرـاتـ فـيـ هـذـهـ  
الـقـصـيـدةـ الـعـنـونـةـ بـ «ـالـلـعـنـةـ» خـالـفـ مـفـرـدـاتـ الـمـوتـ وـالـحـصـارـ وـالـجـبـرـ وـالـمـكـسـورـ وـالـجـبـرـ  
وـالـقـبـرـ وـالـانـكـسـارـ وـالـدـمـ وـالـذـهـولـ وـالـجـحـيمـ وـالـخـيـالـ وـالـمـنـتـهـىـ وـالـعـقـنـ وـالـمـسـخـ  
وـالـأـتـوـنـ وـالـبـشـاعـةـ وـالـوـحـشـ وـالـمـخـالـبـ وـالـجـنـونـ وـالـجـوـعـ وـالـقـرـفـ وـغـيـرـهـاـ فـيـ  
الـكـلـمـاتـ وـالـأـفـعـالـ الدـالـةـ عـلـىـ أـنـاـمـ مـازـقـ غـائـرـ فـيـ رـوـحـ تـبـحـثـ عـنـ نـفـسـهـاـ.  
ـوـلـيـسـ الرـغـبـةـ ذاتـهاـ أـوـ فـلنـقلـ الشـهـوـةـ للـأـنـشـئـ إـلـاـ شـهـوـةـ لـتـصـدـيقـ أـنـ ثـمـ إـمـكـانـ  
لـلـفـرـوجـ عـنـ قـانـونـ الـدـمـ .ـحـلـ الإـفـالـاتـ كـمـ أـشـرـنـاـ مـنـذـ قـلـيلـ .ـأـوـلـيـسـ هـىـ الـأـمـ؟ـ  
ـالـرـحـمـ الـأـوـلـ .ـمـانـحةـ الـحـيـاةـ فـيـ كـلـ دـوـرـ وـرـمـ التـوـالـدـ الـخـصـيبـ أـيـ مـحاـولـةـ  
ـهـزـيـمـةـ الـعـدـمـ وـبـيـاسـهـ بـأـمـلـ الـمـيـلـادـ؟ـ

ـرـغـمـ هـذـاـ يـتـوـدـ الـدـيـوانـ تـامـاـ بـبـوـطـةـ عـدـمـيـتـ وـحـيـثـ أـنـ الـلـقـاءـ «ـبـدـدـ» فـهـوـ يـجـرـ  
ـأـنـثـاءـ إـلـىـ جـرـفـ الـهـاوـيـةـ الـحـتـومـةـ ..ـلـكـنـهاـ تـبـقـيـ دـاخـلـ إـطـارـهـاـ الـمـخـتـارـ لـهـاـ بـعـنـيـةـ  
ـشـرقـيـةـ أـصـيـلـةـ ..ـ

ـوـلـنـنـظـرـ إـلـىـ الـمـفـرـدـاتـ الـواـصـفـةـ لـلـمـرـأـةـ فـيـ الـمـنـ.ـ  
ـ«ـالـمـهـادـ الـأـنـثـوـيـ»،ـ «ـرـوـحـ الـفـرـازـالـ»،ـ «ـجـوـرـيـةـ مـنـ حـرـفـيـنـ حـرـامـ»،ـ «ـحـورـاءـ» /

حجاب»، «والرحم مليان بنات»، «جسم الغزال»، «زهو الجمال/ محصور في سرداد الرمال»، «البطن قوس ألوان قزح/ والمصدر ناهد كبريهاد لما انتدجع/ قزح الغزال للعصيدة ودق الكفوف».

وليعذرنا القارئ في كثافة هذه الاستشهادات إذ ناتى على بيان مدلولها النفسي والشعرى والتاريخي عما قليل.

«وتليل من حرف يشبهنى/ يقسمنى على الساحة/ بيوت/ ومقام/ وشاهد قبر متجدد/ على عروق النبات والبنات» (وتكرر صورة النيل كذلك فى الديوان وفى دواوين أخرى للشاعر أبرزها «تحولات الخروج من الدواير المثلثة» بوصفه رمز الذكرة والخصب).

ويقول «يلين الحرف يتأنه على النهدين/ ويتأود على دلتا المخاد السمر.../ أيًا أنشى الدما والنار».

«بيان جسمى على خطوطك / تتد بحارى لخطوطك/ وصوتك دا اللي كان غناج/ يلم الأرض فى السره/ يكورها ثمار فجة المذاق..مرة/ ومرة فى مرة.. يتكلون شعاع النور/ ويتكون على بضم البياض.. بلور/ ف جيد من عاج».

تنوقف قليلاً قبلما نواصل الاستشهاد. تكشف هذه الصور الروى عن مواصفات جمالية للأنثى تتراهم داخل مفاهيم ليست بالحداثية على الإطلاق. ونحن بالطبع لأندرين أو نحكم بل نستمتع إذ نمارس تقليدية رؤانا المشتركة مع الشاعر.. ونحاول أن نقترب.

لا شك أن الحورية هي المرأة المستحبيلة والغزال صورة عربية. ولعل انجداب الشاعر لروح وجسم الغزال وتلاعبه بمفردات الحال والحرام والنماء والخصوصية التي أوردنا بعضها كلها تبين - بل العنوان نفسه يقولها - إن نموذج الجمال عنده هو الجمال الأبيض، لكن البياض مدان وبرئ:

يقول:

«وكاااان كل شىء

رخام

مرمر

وكسان كل شىء أبسط  
ودخل النيل على الأنثى  
وفض البحار أرض الضوء  
ونزل البحر من فوق فوق.

يحكى هنا لحظته، كما الأساطير والحكايا القديمة يروي. تذوب صفات «القبوبي» و«الدهلزة» في العلاقة الجسدية الروحية بين «النيل» و«الأنثى»، بين «البحر» و«أرض الضوء»، لحظة الافتراض والنحاعة ليسترد الأبيض بهاءه ونورانيته ويبعد عن الدلالية العدمية وإن احتظات (حتى مع صور الرخام

والمرمر وإصرار الشاعر عليها أيضاً في أعمال أخرى) ليتحقق السطوع.. «أرض الضوء» عبر احتفالية اليسر والبساطة والغيبوبة المشتهاة وحتى صورة نزول البحر «من فوق فوق»، تبقى ملقة مفتوحة على احتمالات وحسب.. هل هو نزول التراجع أو انحسار المدى في لحظة الاتصال أم الانسحاب.. الطوفاني - بما توحى الصورة - كشلال «من فوق فوق» عقب الولوج أم يحتمل معنى النزول من عليهما ما زائفة ذاتية الشرك لأنها كانت بالأمس معكوفة وقائمة وحدها والآن تغير كل هذا بعدهما دخلت «أرض الضوء»؟.. كل هذا ضمن معنى أو وصف شديد الصوفية للحظة تتجلى صوفيتها في جسديتها بالنسبة له ولنا أو أماننا.. ثم أن الفرض هو محاولة لإحداث علامة في وجود بلا وجه.. لعلها محاولة لترك أثر وسيرة وفي هذا تضييف تدلالية الفقد والحسن بالخواص.

وتنكك هذه المراوحة والمزاوجة بين المتك اللغو والهتك الجسدي عندما يقول: «الكلمة بتلم القطف ويُعاود الشاعر هذا الإحساس عندما يكرر ذات النبرة الحكائية فيما يحاكي تراسل صور بدء الحياة والحقيقة (لحظة الخروج من الغيبوبة أو الوقوف على عتبات اليقظة العايدة) كما لو كان بدون سفره الخاص

وكتابه الأقدس:

«وكان النهد

كان الفخد

كان المهد

وصار النيل».

حكاية صغيرة هذه.. تبدو هكذا أو في هذا المقطع مكتملة.. انتهت هنا.. في «لون البياض أحمر» خروج وكسر للاثنينية اللونية في الديوان (الأبيض والأسود) مع التسلیم بطريقان الأبيض وغبلته بلا شك..

يرتبط الأحمر بالعنف والبارى والملتهب .. وهذا يمتحنا اللون في هذه القصيدة الجريئة أبعاداً نفسية ورؤيوية جديدة.. اللون هنا موظف عضوياً داخل جسد القصيدة (والقصيدة أنشى!) وجسد المحبوبة عبر صور وحركات وتقريير واستعارات لا حصر لها حيث تتجسد هذه العلاقات المتداخلة ما بين المحبوبة والمفردات المستخدمة لتمثيل لحظة الاتصال الجسدي بكل موحيات الأعضاء الحية والفاعلية في الأجسام المتواصلة مع ومن خلال «الرموز» التي أرادها الشاعر كذلك فجات - بلا فرويدية معنستة - ببساطة ومجسدة للصورة أو للحظة.

«مفیش مفر من اللقاء جوا الفخاخ

داخ القلم ف المخبره

٦  
سالت دماء

ف لعنة الحرف / الإله

تشير سريعاً إلى استدعاءات القلم والمحبة والدم السايل الناتج عن علاقتها وحقيقة عدم استغناء أي منهما عن الآخر.. بل عن كون كل منهما مخلوق للأخر



لا لنفسه. ويدعم هذا عموم الصور الموحيات في القصيدة كلها: «سالت دماء/فـ  
لعبة الحرف/الإله».

ثم «والبر مغسول بالإيقاع  
ببيرتفف لذة وألم»

وأضاف إذ يقول: مفيش مفر  
من افتتاح الوردة في دلتا القمر  
والتأكيد على «الغياب»، عبر تساؤل مقطعي:  
«هل من عبيث في اللحظة دي؟

هل من عدم؟  
هل فيه مرارة في السؤال؟  
هل فيه أمر؟

ثم يتواصل خطاب اللعنة في صوت يبدو وكأنما يوجه نذيره للطرفين معاً:  
«النشط من قدامكوا بان  
والبحر خان  
والباب فتح على ألف بر  
... مفيش مفر»

ويرفع المس بلحظة الفض والهتك للجسد. القصيدة - الكلمة - الكون  
متواлиات الصور في «لون البياض أحمر» عندما يقول مثلاً والكون في حالة  
اهتزاز من غير رجاء».

الاهتزاز هنا هو حالة ارتجاج كاملة في الجسد وفي الكون المدحوم الغائب  
والمحظوظ معاً حتى في قلب اللحظة.. وحتى اللحظة الكونية أو القومية تبقى  
بإدراكك كامل مستسلم «من غير رجاء» لو لا أن هذا لا ينفي حالة الاحتفاء بالأحمر  
وبالفترة والقوة الكامنين فيه:

«لون البياض أحمد عفي  
 مليان بنفس ومكتفى»

ولكن.. دعونا لا ننسى الكلمة السر في هذه القصيدة الواشية.. «مفيش  
مفر».

والشاعر يتحقق المعايير الجمالية والمفاهيم السوسيو نفسية للجامعة وإن  
كن يفارقها أحياناً.

فعلى الرغم من تلك الإثنينية أو الفصام الذوقى الجمالى فى تراثنا العربى  
حيث التتقى بالجمال الأسى فى الفن والشعر والأدب والإقبال على الجمال  
الأبيض فى الواقع المعاش نجد الشاعر يتلقى بالجمال الأنثوى المرمرى ومن ثم  
 فهو - على الأقل - أكثر صدقًا مع النفس فى تحديد روئيته الخاصة لما هو جميل.  
لكن تبقى ثمة تصورات ملائكة السلوك الأنثوى أو ما يمثل الأنثوى من خفر  
ودلال ورهبة أو خجل وكلها نجدها منتشرة، بل كل هذا يفصح عن نفسه متتناً

ورؤية، ورغم محاولات اختراق أو خرق التقليدي المتوارث بالأسطوري أو الخارق، نجد هذا الأسطوري ذاته مجنوباً، مدعناً.. وبعنه - بالتقليدي.. إلا حينما يسعى الأسطوري للهروب من الحصار كله ومن الشاعر الذي يلقى إلينا بذلك اليوم الذي صارت منه «عروسة البحر نداهة»، و«ست الحسن جنيه»/ والشاطر حسن عفريت». ويعنى الامتساخ أن العدمية قالت كلمتها.

وليس ثمة حلم بالرورق عن المتوارث لأن الأسطوري إذ يتحالف معه يسمح للشاعر بفوایة الاستمرار في تالية أنساه والتعامل مع ريوبيتها برومانسية فننجهد مثل أكثر الشعراء والأدباء - بل وربما الأدباء أيضاً يقول مثلاً:

إلى أنشى اصطفاها الطين  
فدايـت فى سـنا الكلـمات  
وـفاضـت فى فـضا المعـبد  
لـمـعـ فى المـنـتهـىـ المصـعدـ  
إـلـهـةـ فـقـدـسـ أـقـدـاسـهـاـ  
أـثـيرـهـ  
وـعـلـوـةـ  
جمـالـهـاـ عـزـهاـ لـذـاتـهاـ  
بـهـاـ هـوـ لـذـاتـهاـ.

والذراع الآخر لهذا الاحتضان البطراركى لأنموذج الأنثى الإلهة أو المتألهة لا يترك مساحة كبيرة لتفكيك التعارض بين القيم الذكورية التقليدية والقيم الأنثوية التقليدية في العموم.

ويتجلى الغرض على عدم إفلات التقليدي في قصيدة «بياض عين الكابوس». هنا وصف «واقعي»، شبه تفصيلي لإكيليل قبطي حيث تنتقل «الوصفيه» من المرشى والمشهد إلى الالتحام - عبر فعل التخييل - بالمرأة الإلهة في العقيدة المسيحية، ويستتبع هذا استئناف صورة العذراء - دونما تسمية - لوصف مقام الغريس من أكتاف عروسه.. وطراقة ما يتجم عن الاستدعاء من تقاويم الأحجام.. فإن قال قاتل إن الاستدعاء بيئي (كما تحمل الفلاحة ابنها) وليس دينياً (كما تحمل العذراء المسيح) ما اختللت الصورة كثيراً.

لنقرأ ما يسيطره الشاعر:  
«وعلى الكتاف المرمرية المبهجة  
شائلة العرييس  
ساند بياده فوق دماغها  
مقطني عين من وشها  
ومدلدل الرجل الآنية بالحذاه أسود بيلمع  
.. بره رجل البنطلون على صدرها  
ورا ضهرها الرجل اليمين

حره يتلعب ف الفراغ».

إن بقية صور هذه القصيدة مثال قول الشاعر «وَشَهَا جَامِدٌ عَلَيْهِ شَبَحٌ  
ابتسامةً وَانْدَهَاشٌ / وَخِيلٌ مَلَكٌ خَارِجٌ مِنَ الْكَاسِ الْقَزَازِ / الْجَسْمُ سَرِّي / وَالْجَنَاحُ  
فَقَاقِبَعُ هُوَا».. ثم «وَالْقَدْمُ بِالضَّبْطِ عَلَى قَوْسِ الْهَلَالِ / وَشِ الْمَلَكُ وَكَائِنُ طَفْلٌ /  
مَحْنَطَاهُ هَالَةٌ مِنَ النُّورِ الْمَقْدَسِ لِلْإِلَهِ» كلها تميل إلى الدين بشهوة لاتخذه  
روح القارئ، وأذاعم أن هذا الميل يبلغ حد الانفقاء بتجاوزه للموحى والمكتون  
ودخوله منطقة الصريح والمسمي.

والنص زاخر القناعة «بِحِقْيَةٍ»، وجود طبيعة أنثوية أساسية وأولية وهو  
أمر لا يمكن أن ننفي مصدره في تقسيمات تصوراته البيولوجية. وثنائية  
التفكير هذه ليست بدعة وإنما حقيقة تتجلى في تفسيرات بعض المدارس  
النقدية النسوية.

الفرنسية هيلين سيكسو مثلاً تعطينا قائمة من المتقابلات الثنائية التي  
تتناظر بدورها مع ذلك التقابل الأصلي والأول ونقصد ثنائية الرجل/ المرأة.  
ولنتأمل متقابلات الناقدة التي تؤكد على نبوغها وعمق انغماسها في  
النظام القيمي المذكور:

- الإيجابية/ السلبية
- الشمس/ القمر
- الثقافة/ الطبيعة
- النهار/ الليل
- الأب/ الأم
- الرأس/ العاطفة
- المقابل للفهم/ الحساس
- العقل/ المشاعر

وتوضح سيكسو أن ما يعتبر الجانب الأنثوي في متقابلاتها الاختزالية ذات  
الدلالة هو دائماً الجانب السلبي العاجز المستكين أو غير القادر هذا إذا نظرنا إلى  
كل وحدة من المتقابلات كهيكلية. ويمكن لنا أن نلاحظ على وحدة الشمس/  
القمر.. تراثياً فبينما الشمس كمفرودة مؤنثة أكثر ارتباطاً بالمحبوبة في المفهوم  
الجمالي الشكسبيري مثلاً فإن القمر لدى ثقافات أخرى يبقى مؤنثاً بينما هو  
رمز جمالى تراثي أنثوى في أكثر الفولكلور لعربى الحديث رغم ذكره المفردة  
ولا نفهم إن كان هذا يتماشى مع التعبير عن الأنثوى المتغزل به فى الكثير من  
الفولكلور العربى الحديث كذلك بالصيغة اللغوية للمذكر لكن لهذا حديث آخر  
ليس هذا مجاله.

والشكلة التي تزيح عنها الناقدة الستار أن فكرة الموت والهزيمة كامنة داخل  
المتقابلات فحتى تكتسب أي مفردة من المفردات داخل أية وحدة من الوحدات  
«معنى» ما لا بد لها من تدمير وتحطيم المفردة المقابلة لها وهي معركة على

الدلالة يعاد تفليلها بصورة مستمرة. وفي ظل نظام ذكوري مغلق لا ينتصر إلا الذكر أو الرجل وليس ثمة مساحة إيجابية للمرأة في ظل مسلسل الثنائيات والتذكير لما هو مجرد أو ملموس معاً فكما تقول الناقدة: «إما أن تكون المرأة سلبية أو لا يكون لها وجود». (٧)

وفي النص التعبير صريح لا يحتمل لبس عن تلك النظرة الثنائية التقسيم لكون قد تعرّض للتصنيف، وبشكل يدعم المتقابلات الذكورية التي تلفت الناقدة النظر إليها إذ يقول الشاعر:

«والعبد قدنيل  
والترعنة نتاي  
نداهة ورايا  
بتعكس ف الآية  
وتقرأ بالملقب  
عدية أيوب».

عدية أيوب هي إرث الصير المقدور لا المختار وعليه فهي صيغة خاصة جداً وأشّمة في علاقة المتمرد المتأكل أو الثائر بالسلب أو حتى الناقص الثوري بالوجود. وجوده أو لا ثم (الوجود)

والانكفاء الصريحة على الرمز الديني في تعبير النص عن الأنوثى هي أيضاً ضمان التواشح مع منظومة التقليدي الذي يرسّل من المصور الآتية:

«وأفرش رمش العين  
للمهرة الألفية»  
أو: «لخلف ع التخلات  
شعر الجنيات»

ثم في قوله:

«وأنا ماش بشوق أكبر مني  
لأنوثة حورية ونداهة»  
أو:

«زف الموال  
والنائ رقرق  
من وادي الملكات للدلتا  
وببنات أبيكار  
زى الأشعار»

ثم هو يتغنى بـ«الخدود عناب» و«سيقان عبله» و«الحلمات النافرة»، و«البطن يا عين مشدودة يالليل زى الطلبة»، و«كتبة العروسة» في مقابل «هشة العرييس» و«كحل عين الأنوثة» مكررًا بالألوهـة - من خلال الإلهة إيزيس .. وهكذا

نجد التالية يتبثق من التقليدي ويمهد له باستمرار.  
ولأن المرأة - وفق رؤية المجتمع الذكورى - تسكن الهاشم أى على أطراف  
النظام الذى ينشئ ذلك المجتمع فهى الفاصل بين الرجل والفوسي (خارج  
الهاشم) كما أنها بحكم موقعها المميش تنسحب نحو ما هو خارجى أو ما يسعى  
للخروج عن النظام الذكورى أى صوب الفوسي ولهذا يمكن لها أن تكون المؤمن  
الفاصلة أو الرابطة الإنسانية دائمة الإفلات من التعريف رغم كونها مؤطرة إلى الحد  
الذى لا يسمح لها بذلك النظام إلا أن ترى نفسها من خلال عين الآخر الرجل.. كائن  
رقيق خجل دائم الاحتياج للحماية من الآخر - الرجل ولا يسمح لها بالنمو إلا  
من خلال «وظيفية» وجودها حيث تعمل على حماية النظام الرمزى الجمالى  
للمجتمع الذكورى من السقوط فى الفوسي «المتخيلة»..  
وهنا أيضًا تتبنى اللغة النسائية رؤى الآخر الذكورى حيث العقلنة والمنطق  
فضائل غير أنثوية.

ونحن وإن كنا مشددون إلى نفس الموروث الذى أملى على الشاعر جمالياته  
وقيمه إلا أنها نرى أن من حقنا الحلم بأن يتتجاوز المبدع ما نستطيعه نحن -  
وإن بالمخيلة. وللقارئ هذا الحق المطلق دائمًا يكتسب بدور «التلقى» الذى تحاول  
ما بعد الحداثة أن تبيله إلى مهمة.

لهذا يصعب التسامع مع الأحادية المفاهيمية للنص على مستوى تصوير  
الأنثوى وخاصة أن الشاعر لا يتبنى الموقف النبتشوى هنا بإطلاقه.. رغم أن  
ذلك الموقف يرى أنه طالما لا يستطيع المرء الخروج عن أبعاد وزوايا رؤيوية ما  
 فهو على الأقل ملزمًا بضرورة قلب هذه الأبعاد والزوايا بأكثى ما يستطيع  
حتى يفكك المتعارض والمتناقض منها..

لا تملك من العدمية فكاكاً.. هذا صحيح لكن إن كان من ديوانيسية هنا فهو في  
الجيشان والمور الذى يبقى مجزوناً قانعاً بعدية أيبوب، ونحن هنا ربما كنا  
بنطالبه بثورتين. الأولى على العدم أو بالأحرى على الفرق النصي فيه، والآخرى  
على مفاهيم الجماعة وجمالياتها القيمية الأمر الذى يتضمن إنكار تاريخ من  
التراث.

ولعلنا جميعاً أسرى بحق.. فأعينتنا جميعاً - كشرقيين - إن لم يكن أكثرنا ترى  
البياض لا السواد جمالاً وترى الشعر الأملس لا الأجد جمالاً، وترى صفة البكاراة  
أنساب للغناء وكتابة الشعر من غيرها.

لذا يتبقى سؤالان ضروريان بعد هذا الاستعراض لصورة الأنثى فى «فهارس  
البياض» وماخذنا عليها.

هل من المشروع مسألة المبدع عما افترفه جمالياً من خلال مطالبات  
«أخلاقية» ما - وما نقوله هنا يكاد يتماس مع هذا؟ أو هل يجوز انتظار (ولست  
أفهم كثيراً انتظاراً بلا مطالبة إلا في حالة المحبة المكتفية بنفسها وببساطتها  
وهجها) تطوير الفن لمجموعة بديلة من السمات والفضائل الأنثوية «الأكثر

حدثة» أو تشيأ مع «نهيم حقوق المرأة؟ والسؤال الآخر كيما تكتمل ممارستنا للنقد الذاتي الموقفي إذ نحن نمارس نقد الديوان وقبلما يصبح ذلك النقد مادة إداته لتعامل النص مع المرأة بشكل كامل هو: هل لو قلب الشاعر المعايير الجمالية والمفاهيم القيمية الاجتماعية التي تربطه بالأنثى كان نعجم بالنتائج الشعرى لذلك الإنقلاب؟ وكما أسلفنا فإن المقابلات في الديوان ليست بالأنثوية والذكورية فحسب وإنما اعدمية أكيدة .. الكون أمامه ذكر وأنثى:

«والارض شاهدة  
والنفق مدد»

وأيضاً إذ يقول «صخرة لجبل»، «صحراء لحريم»، «حرب الدمار»، «مينالفنار».

ينبئق العدم كله إذن في داخل هذه الأشياء ومن قلب كل المقابلات التي تنطق بجنس الأشياء .. بل تمنحها جنسها ونوعها. ولا يبقى في الكون إلا وهم لحقيقة يلمتنا ويضمّنا». هذا يعني أن العود دائمًا للقهقرى.. أي باتجاه إدراك الحالة الأم.. متلاك الوهم والكتينة به طالما أن محاذالت الخروج (عن طريق المرأة أو الحلم أو اللغة أو الثلاثة معاً) منخورة من الداخل بالوحش الذي هو كل شيء.. العدم.

#### الوقائع

7) Marks, Elaine and Isabelle De Courtivron: "New French Feminisms". "Sorties", Published by the Harvester Press Limited, University of Massachusetts Press, 1980, First Published 1981, P.92.

#### كتاب المصادر

##### Bibliography: الرابع الأدبية (A)

- 1) Camus, Albert: "The Rebel - An Essay on Man in Revolt". A Revised and Complete translation of "L'homme révolté" by Anthony Bower, Vintage Books, New York - 1960.
- 2) Heller, Erich: "The importance of Nietzsche - Ten Essays". University of Chicago press, 1988.
- 3) Magnus, Bernd: "Nietzsche's Existential Imperative. Published by Indiana University press, 1987.
- 4) Marcel, Gabriel: "Tragic Wisdom And Beyond - Including Conversations between Paul Ricoeur and Gabriel Marcel. Transtaled by Stephen Jolin and Peter Mccarinck.



North Western University press, 1973.

5) Marks, Elaine and Isabelle de Courtivron: "New French Feminisms". The Harvester press limited, University of Massachusetts press, 1980. First published 1981.

(B) الماجع العربية:

١) عبدالعزيز العيادي: «المعرفة والسلطة - ميشيل فوكو». الموسوعة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٤.

# مايسة ذكي

## حالة إدريسيّة

سر

أرخص ليالي؟

عندما وقف عبد الكريم أمام «الواسعة» التي تحيط بالبركة في قريته وتسمى أيام اختيارات هزيلة محدودة في منتصف هذا القرن الذي يرحل هذا العام، ولأخياشيمنا برائحة الريف وأخيльтه أخذنا التفسير التقدمي إلى أنه عندما تقضى على الفقر والجهل لن يضطر الرجل إلى أن يمضي لياليه الساورة في جنس غليظ مع زوجته، من شأنه أن يسفر عن أطفال «نحل» كانوا لذك الذين يضجرون في الزقاق.

طلب إشراقة التقدم «تنده» علينا جميعاً. والعلاقة بين القرية والمدينة تشاغلنا. فما باتنا ونحن أهل مدينة وأئمة مدينة: القاهرة.. أو على حد تعبير فتحية (في النهاية) «مصر أم الدنيا» التي تغري بالثقافة والفن.. الافتتاح على الأمكنة وغزاره الأفكار وتالق العقل. فما الذي «استبد» بنا يا كواكب حتى «قضى على الإبداع وضغط على العقل»؟! نحدق في النيل وكأنه «الثقب العميق الفاشر» الذي كلما حدق فيه حامد زوج فتحية ساعة أن أتى الأفندى امرأته «داخ وأحس أن في أعماق هذا الجرح نهاية». أو كانت عبد الكريم ينظر في «الظلام الغاضبي».. في وجه البركة الداكن الذي تحيط به الواسعة. الضيق هنا، والمفارقة هنا أعمق شأننا وشجننا.. الماء في واسعة المدينة يرغلل الأعين، يشدّها في دوامت ومتاهات تسحب الطاقة وتتأسر البصر إلى أسفل.. أين الأنف؟. ربما ليس الجنس الفشن سيثا إلى هذا الحد، وليس الأطفال الكثر لعنتنا تماماً.. ماذا

حدث عندما تسربت إلينا ملامح المدينة واستعمرتنا.

أحياناً أحسد عبد الكريم على داره التي تقع «بستة بطون تأكل الطوب». ولست حامد  
قد تكون المدينة حقاً «كابوساً خانقاً بشعاً» ترقد في صمت ولا مبالاة فالي آية بلدة  
أعواد؟.

ربما كنا جمِيعاً - رجالاً ونساءً - فتحية . راودتنا الحلم بمصر أم الدنيا واستسلمنا  
مغلوبين ومغلوبات - لانتهاك المدينة لنا على أمل أن نستمتع يوماً.  
بدد الحلم الشخص واللبيالي في مدینتى ليست رخيصة إنها مجانية .. ببلاش . لأن  
الوقت مات .. أيام الراسعة .  
بيت .. من لحم .

إنهم يحومون حول هذا البيت ويحومون . يشغل الشباب ، وتتجدد في مشاريع معهد  
السينما وفي المسرح حيث أعدتها رشاخيلى لنشاط الجامعة الأمريكية المسرحية  
وأخرجتها ريهام سعيد منذ حوالي العامين ، ثم رأيتها مؤخرًا في بيت زينب خاتون  
لنفس المدة وإخراج عاصم نجاتي من إنتاج مسرح الشباب ، فهل نحن قادرون في فنوننا  
المرئية على «بيت من لحم» . هل نحن قادرون على تفوح منه رائحة اللحم بيل يشيبط .  
ويترافق فيه زخم الحواس . يستبدل الصمت بالمعنى والمعنى يانحباس النفس ويضيق  
للصمت .. للصبر مذاق العقلم . بناء من الحواس المشرعة المنقوعة في حجرة القبع والفقر  
والشبق . دراسة ذات إيقاع في تكون الفضة التي تدور على حلوق الأم ، فالبنات فالشيخ  
الشاب الأعمى حتى يصبح الصمت هو الحدث الواقع المسنون له رنين ، وله سمك ، وله  
رائحة: وجود كامل وجسم كثيف .

مناقشة ماكرة تحت الحزام واستدعاء لتعطيل حد السرقة في زمن الماجنة . فماذا عن  
البيو الجنسي ؟ ما الحرام مرة أخرى ؟.

ويشتبك هذا المستوى الحسى الغريزي المأذوم وذلك الوخذ الديني حيث الشيخ الأعمى  
هو محور الصراع بمسؤولية الراعي باعتباره رب الأسرة ، لأن أو مسؤولية العالم الذي  
يتوارى خلف الشك أو المعنى ، يستعبده ويرعبه اليقين ويحتمى ببناء الصمت الإيل  
للسقوط في آية لحظة ، لأن إدريس يلقى بتلك الجملة على عتبة القصة فلای اتفاق مهما

طال نهاية.

وقلت لنفسى وقد اختار المخرج فناء بيت زيت خاتون الفسيح والمقدى فى الدور العلوى الذى يشرف على الفناء موقعاً مسرحياً للعرض، أىستخدم الوسع على سبيل السخرية والتakahة كما استخدمه إدريس بينما يشبع المكان بالضيق والحرج، وقد يكون هذا الاختيار من أصعب التحديات المسرحية، أم أنه سيملؤه بحث معاصر بالفارقة القاسية: يشبع المكان غناه وضخباً وضحكات بينما الوقت يموت فى الانتظار والاختناق والصمت.

والغريب أن العرض يميل إلى الاختيار الأخير من حيث خصائص المكان - منه للسماء والهواء يرد الروح كما يقولون - واختيار المثلثات الجميلات مشوقات القد والملابس المتناسقة والمزاج العام ل معظم مناطق العرض الذى يسوده التعبير الفناني متلوناً فرحاً وحزناً وكثرة الرقص والمزاج، إن شجرة البوس ليسـت فى حاجة إلى فقر مدمع أو قبـع سافرحتى تترعرع، ولم تعد فى حاجة إلى مبررات طبقية حادة كـى تظلـنا . وذلك رغم مفردات الديكور التى انتقاها هشام جمـعة بعنـية وتهذـيب من حـياة الطـبقة الـدىـنيـا من المجتمع ورغم عـيناـنـا أنـ الفـقـرـاء يـسكنـونـ الأـحـواـشـ.

والامر غريب لأن الإعداد للكاتبة الموهبة رشاحـيـرى يـميلـ إلىـ التـاكـيدـ علىـ مـركـزـاتـ إـدـريـسـ وهـىـ الفـقـرـ وـانـدـعـامـ الـجـمـالـ معـ بنـاءـ درـامـىـ يـؤـسـسـ لـشـلـاثـ فـتـيـاتـ مـخـلـفـاتـ : الكـبـرىـ - أـمـانـىـ يـوسـفـ التـىـ طـبـيعـ أـمـهـاـ وـتـخـدمـ فـىـ الـبـيـوتـ وـالـصـفـرـىـ - هـنـدـ حـسـنىـ المتـعلـقةـ بـانـهاـ بـحـكـمـ سنـهاـ وـالـوـسـطـىـ - اـنـتـصـارـ التـىـ جـعـلـتهاـ حقـاـ عـلـىـ حدـ تعـبـيرـ إـدـريـسـ «ـفـىـ عـيـنـيهـ جـراـةـ لـاـ يـقـتـلـهاـ الرـصـاصـ إـذـاـ أـطـلـقـ»ـ، وـبـيـنـتـ المـعـدـةـ مـحـيـطاـ فـقـيرـاـ شـعـبـياـ للـاخـتـيـارـاتـ المـحـدـودـةـ أوـ المـعـدـومـةـ التـىـ تـحـاـصـرـهاـ هـىـ .. حـتـىـ أـنـ الـفـتـاةـ الـوـسـطـىـ تـصـعدـ إـلـىـ الشـرـفةـ فـىـ إـضـافـةـ بـارـعـةـ تحـكـىـ حـلـمـهاـ كـيـفـ كـانـتـ تـوـدـ لـوـ تـكـوـنـ «ـفـلـانـةـ»ـ بـنـتـ الـحـارـةـ الجـمـيلـةـ الغـنـيـةـ، لـيـنـتـهـيـ الـحـلـمـ معـ الـأـيـامـ إـلـىـ كـابـوـسـ أـنـ تـصـبـعـ «ـفـلـانـةـ»ـ أـقـبـحـ وـأـقـرـنـ نـسـاءـ الـحـىـ الـهـرـمـاتـ.

وـقـعـ العـرـضـ بـيـنـ هـذـيـنـ الـاتـجـاهـيـنـ : الـالـتـزـامـ بـوقـانـعـ وـحـقـائقـ الـقصـةـ مـعـ إـقـامـةـ بنـاءـ درـامـىـ حـوارـىـ غـایـةـ فـىـ الـأـمـتـاعـ وـبـيـنـ تـبـيـيرـ مـزـاجـ الـقصـةـ تـامـاـ فـىـ سـبـيلـ الـوصـولـ إـلـىـ هـذـاـ

الطم العاشر السابق الاشارة إليه.

وكانت أكثر المناطق حيوية في العرض محاصرة البنات للشيخ بصناديق ملابسهن المهيئه للعربيس الذي لا يائى « الكلام يجر الكلام »، ومن أكثرها عذوبة ورقه تباري البنات في لفت « نظر » الشيخ إلى فستان حرير يتباالتنه ، ويتباهين برأيه وهو الأعمى . ولم يخل العرض من استخدام بلية بعض الأماكن ، فالصغرى تحاصر على السلم بين الكبرى والوسطى وهي تخس بانتظارها لنفس المصير، ويعبر في لحظة أخرى عن الوسطى « التي رقمت على السلم » تعبير وتكاد تكون الوحيدة التي تعبر عن تغير ما حدث في المجتمع حيث تسعى للعمل في بوتيك طلباً للترقي في سلم المجتمع الطبقى . هذا السلم الذي يرکن روسمهن عليه وهن يختن .. سلم الانتظار وهن يرقبن أممهم في حضن الشيخ ، وقد تحملت الوسطى « إنتحصار - عب » التحول السريع في مزاج العرض حين أدركت بشكل حاسم بعد كل البهجة التي أشاعتتها أوهام الانتظار .. العرسان التي لن تأتى .

لكن يظل العرض في جميع الأحوال بعيداً عن إيقاع إدريس المكتوم الشبر بالشبق والجوع القارض مكامن الخطر، ويعيداً عن جرأته ومساءله بل إدانته للأمراف السائدة . وذلك بعد تهميش دور الأم الذي أنته بميلودرامية حية وأنيقة مثال ذكي ، والتي ياتى على لسانها في القصة السؤال حول طبيعة الجوع وتعريفه بعد أن تفيق من شبعها على جوع بناتها، والذي كان موجوداً بإلحاح في معرض الجامعة الأمريكية وتم إهماله في هذا العرض ، كما تم استبعاد التلميع والغمز ولللغز الذي ينهى به إدريس سؤاله عن المسئولية وموقعها : أم على الأعمى حرج ؟ .

### السلطان العاشر :

#### أم على الأعمى حرج

والدهش أيضاً أتنى أشاهد عرض الجامعة الأمريكية - كذلك - والذى أخرجه محمود اللوزى لسرحية (السلطان العاشر) للحكيم والقى صدرت عام ١٩٦٠ . مقللاً أذرى لما أذكر قصة إدريس (أكان لابد ياليلى أن تضيئ النور ؟) والتي صدرت في مجموعة (بيت من لحم) عام ١٩٧٢ . ربما شعر يخصر الديكور الذى صمم له محمد حامد على حيث الحانة تجاوز

الجامع في المواجهة وعلى يمينه بيت الغانية، شئ يخص المؤذن الذي يدخل بيت الغانية، ويؤخر آذان الفجر تحديداً.. وليس أى آذان آخر.. مزة و يقدمه مرة أخرى.. الآذان الذي هو مسئولية كل مؤذن وفق حوار الحكيم.

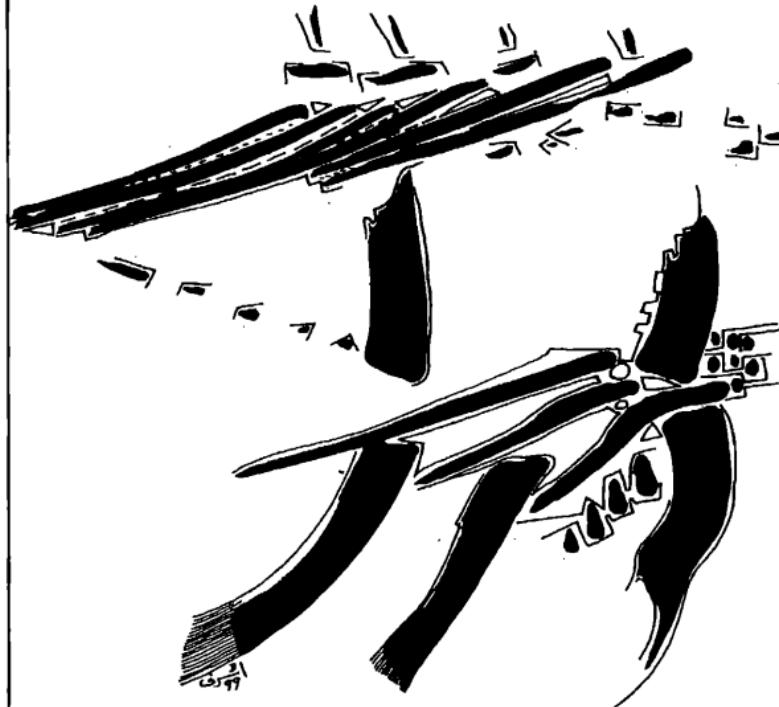
يلتقط اللوزى معاصرة النص الحكيمى، فيما المسرح برجال الأمن الحدثين وذوى النظارات والمسدسات، ونور العربات الحارسة يشق الحرارة، والمزاد يتحول إلى حدث إعلامي، والسلطان المعاصر يرتدى البذلة والوزير العسكري والقاضى الشيخ يرتدى العمامه.. يخلطهم جميعاً فتبعدوا القاهرة مقتنة متسقة بماضيها وحاضرها.. فهل هي برامجه الغنية التي جعلت كل هذا الخلط جائزاً وسائغاً ومتكرراً كلغة الحكيم الثالثة، أم هو نحن مصر المعاصرة التي تتجاوز فيها كل الأهداد والأزمات.

شئ فى إخراج اللوزى أيضاً ذكرنى بإدريس .. فقضى ليكاره النص الذى يتذكر به الروائع واللواحم من فنون الكلام، ومقارعة الحجة بالحجة، يدور حوار فيه بين الجلاد والمحكم عليه بقطع الرأس باريحبة مذهلة ، ويلقى تبادل الأدوار بين السلطان والغانى ، بين شهرزاد وشهريار ، ويتحول فيه الرهان إلى رهان على العتق لا القتل، وعند الفجر أيضاً لنتذكر ، وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام الباع ، وتنتهى المسرحية بسلام ويعود كل إلى بيته.

لا، إن اللوزى يفجر الخطأ الكامن فى النص عندما يجعل الممثلين يسيرون على خط مشدود مسير ما بين تججير طاقة الكلمات الفakahية وإدراك أبعاد القسوة والتآمر. فالوزير -رامى فرى- فكه ويقط متربص والقاضى - وهـا دـيـابـ يـسـعـىـ ظـاهـرـاـ إلى فرض رأيه ولو ببعض المخاطرة لأن فرض الرأى سلطة وليس مجرد الانتصار للقانون، وللسلطان -محمد بيطار- تحضر وهدوء مريبيين، أما الغانية لمياء كامل- أو المرأة كما يلقبها المخرج فلا تعود إلى بيتها فى سلام وإنما يعتقلها أعون الوزير فى هدوء ويسر دون تغيير كلمة فى نهاية نص الحكيم.

ومرة أخرى وأخيرة بطل إدريس من طريق لاعب العود الأعمى الذى يجلس طوال المسرحية تحت شرفه المرأة، ويبطن لحظات الاختيار الحرجية بعوده ويفنى أحياها. أحظى وأنساه وعلى رأى إدريس فى (بيت من لحم) : «فما أكثر ما نعمى عن رؤية الناس مجرد

أنهم عمياء، وعندما يجرد الحراس المسرح من كافة الناس يغسل آخر حارس عليه ليتأكد  
أنه أعمى حتى لا يكون شاهدا على واقعة الاعتقال التي قد تفضي إلى اغتيال، ثم يمضي.  
فإذا بلغ العود -أكرم شريف- يفتح عينيه وينظر ويرى ثم يرتدى النظارة مرة  
أخرى ساخراً، ليطل التعليق الإدريسي مرة أخرى:  
أم على الأعمى حرج؟



د. محمد عبد المطلب

تطور تجربة محمود درويش الشعرية (٢)

## الموقف وإنتاج الشعرية

### دراسة

إذا كان نص محمود درويش قد تقبل مصطلح (الموقف) بوصفه مركزاً لإنتاج شعريته، فإن قطاعاً من نصوصه قد تابى ذلك، لأنها تنفر من الثنائية عموماً، وتوثر عليها الأحادية الإدراكية، وهو ما يطرح علينا مصطلحاً آخر يعتمد هذه الأحادية، هو المصطلح (الحالة) الذي يختصر الثلاثية في التجربة، والثنائية في الموقف، ويدفعها إلى أحادية خالصة. لأن (الحالة) تنتمي للداخل انتفاء مطلقاً، وبرغم كونها داخلية، فإنها لا تعرف الثبات، لأنها تعتمد التحولات أبداً دون أن تنتظر واردات الخارج، فهي لا تخضع للاحتلال والاكتساب، فما في الداخل من حزن أو فرح، ومن قبض أو بسط، لا يحتاج إلى محرك خارجي، لأنه طبيعة وجود الذات نفسها.

فعندهما يقول محمود درويش في (تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط):

.. ولتكن هذه المدينة

جدة الدنيا وما شاءت وما شامت

فما شائني أنا؟ كل صباح

لم يجئني أولاً ليس صباحي!

لا ..

وما شائني أنا؟ كل جراح

لم تلد في إليها طازجاً ليست جراحي

لا ..

وما شائني أنا؟

أى سلاح في يدى

لا يرجع الخبر إلى حنطته ليس سلاح(١)

نلاحظ أن الدفقة تعتمد أساساً تنحية الخارج وإبعاده عن دائرة رعايتها لأن رعايتها معنية بالداخل وتفاعلاته التقابلية أو التوافقية.

إن الخارج هناك له استقلاليته التي لا تتصل من بعيد أو قريب بالداخل، وهو داخل مزدحم برغبات ومشاعر تتفجر منه وترتدى إليه، وبهذا الارتداد يصنع لنفسه زمناً خاصاً مفارقًا للزمن الوجودي المطلق، ولأن الزمن الشاوجي زمن مبتدأ بحد ذاته فإن الزمن الداخلي يجب أن تكون له بكارته وخصوصيته حتى ولو قاد الذات المتكلمة إلى عالم الوحدة والتفرد:

ولأن الطبيعة الخارجية لها ظواهرها المكرورة فإن الداخل يمتلك طبيعته بتاثيرها الذاتي، حتى ولو كان تاثيرها تدميرياً يمزق الذات ويبعثرها في مدى وجودها.

وكما كان للداخل زمنٌ وطبيعة، فإن له اتجاهاته وألاته التي لا تحتاج إلى مثير خارجي، لأن مثل هذا المثير تكراري في فاعليته والداخل ينفر من المبتدأ النمطي ويسعى إلى الفردى الذى يولد فيه قدرات علوية مجاورة.

إن امتلاك الداخل لجرأة، يوازيه امتلاكه لوسائل دفاعه التي تستطيع أن تضفي عليه توازنه في منطق العدل والخير.

ولاشك أن تفاعلات الحالة في هذه الدفقة لم تعتمد على اجتلاف خارجي ، بل إن الخارج هنا قد يكون عائقاً أمام تضجها واكتمالها، بل يكون في حضوره قضاء عليها، وعندها سوف تتحول الشعرية إلى مجرد رصد آلى مباشر لمدينة غير مرغوبية ، وصبح غير مطلوب ورياح غير مقبولة، وجراح غير مؤثرة ، وسلام مرفوض ، لأن كل هذه الظواهر قد فقدت شرط صلاحيتها.

وأهمية هذا المصطلح في أنه لا يستلزم صفة بعينها، فكل ما في الداخل من مواصفات وتفاعلات وأنفعالات صالح للدخول في (الحالة) لأنها قائمة على التغيير الذي قد يلغى سابق أحياناً وقد يتمايش معه أحياناً أخرى، ومن هنا يكون للمصطلح قدرة تقبل (المتناقضات) الصادرة من الحال الواحد، وإعطاء الحال إمكانية وجودية، والتعامل مع (المجهول) و(الفراغ) و(اللاشي) وهي ظواهر وفيرة في خطاب محمود درويش يقول مثلاً في (نسافر كالناس):

نسافر كالناس لكننا لا نعود إلى أى شيء.. كأن السفر طريق الغيم، دفنا أحبتنا في ظلال الغيم وبين جذوع الشجر  
وقلنا لزوجاتنا : لدن هنا مئات السنين لنكمل هذا الرحيل  
إلى ساعة من بلاد، ومتى من المستحيلِ

الحالة التي تدخل فيها الشعرية في هذا الاجتزاء - قائمة على ازدواجية (الاثبات والنفي) التي تتحول إلى حالة (الاثبات المنفي) بحيث تأتى حركة السفر مثبتة في اتجاه واحد، ثم يقابلها (النفي) الذي يوجه الحركة إلى منطقة العدم (لا تعود إلى أى شيء)،

وصول الدلالة إلى هذا الصدام ، يكون نوعاً من مجاوزة المنطق الذي يحتاج إلى توثيق مادى يوازى، ويعيد إليه انتظامه العقلى، وهنا تتدخل بقية التشبيه لتوسيع هذه المهمة: (كان السفر طريق الغيوم) ، لكنها لا تنبع تماماً لأن (طريق الغيوم) (طريق مجہول) فى آن، ومن ثم تدخل الشعرية فى محاولة أخرى لتحديد جوهر هذا السفر، فلاتجد وسيلة إلا الإيصال فى (العدمية) بتوظيف فعل (الدفن) وتسلیمه على منطقتين لا تصلحان لتقبل فالاعليته، (ظلم الغيوم) (جذوع الشجر) وباللافت أن هذا الإيصال قد حقق ما لم يحققه التشبيه، لأن حدد جوهر السفر فى اقتراحه (بالموت) حتى ولو كان الدفن فى (المجهولات). أما التجلى الكامل للسفر، فإنه لم يتم حقق إلا بتحويل الوجود كله إلى (مسافر) وذلك بفاعلية توحد الزمان بالمكان (الساعة والметр) لكن التوحد نفسه يلجه دائرة الحال لأنه يكشف حقيقة السفر، وأنه سفر تراجحي إلى لحظة البدء الذى كان فيه الخلاص حالتها الحضورية.

فالشعرية لم تتحقق مستهدفاتها -فى هذه الدفقة- إلا بهذه الأزدواجية الممتعنة عقلآ (الإثبات المنفى) ، والثانوية الحالة وجوباً (ساعة المتر) وهذا كله لا يمكن أن يكون إلا فى منطق (الحالة) الداخلية التي لا تتطرق واردات الخارج لكتسب قدرتها على الحضور التنفيذي، لأنها مخالفة لقانون وجودها.

وأهمية (الحالة) فى ارتباطها (بالحال) وهو ارتباط يعنى انتماها إلى منطقة زمانية محايدة بين الماضي والآتى وفي هذا ، تتوافق (الحالة) مع (الموقف) في إمكانية الرؤية الشمولية ، لكن الموقف ينتمى إلى (المكان) بينما الحالة تنتصب إلى (الزمان).  
ويلاحظ أن (الحالة) لا تتوقف عند لحظة الحضور إلا بوصفها منطقة تغير المعنى، ثم منها تتحرك لتدرك (الماضى) -أحياناً- وتستحضره -أيضاً- برغم عدم قابليتها للحضور التنفيذي كما تتحرك إلى (الآتى) وتستحضره -أيضاً- برغم عدم قابليتها للحضور هو الآخر بل إن الحالة تمتلك قدرة التحرك إليها على صعيد واحد، دون أن تفقد -في كل ذلك- نقطة الارتكاز الحادية بين الزمنين

يقول محمود درويش فى قصidتة (عند أبواب الحكاية)

ها أنا أصحو من النوم على صدرى أثار يدين

وعلى المرأة ما يشبه من كنت أحب

أن أحب الان، أو أعبد، أو يجل روحى بعدها

وعلى الان أن أخلع عن بطلى ختم الشفتين

وعلى الان أن أخرج من نفسي كى يندس فى نفسى ونفسى جلدنا

وعلى الان أن أُسقى حلما سابقا شاي الصباح

وأقول: المطر الناعم جلد امرأة كانت هنا

كانت هنا

كانت هنا (٣)

لكن الحال لا تتوقف عند زمن الحضور ، بل تمتد إلى الماضي لاستعادته بزمنه المزدوج- كما يقول الزجاجي- ذلك أن الماضي- عنده ما أتى عليه زمان: «زمان وجده فيه وزمان خبر فيه عنه»<sup>(4)</sup> فهناك زمن(الحدث) الأول ثم هناك زمن من استعادة الحدث مرة أخرى ، وكلها واقعان في خبر ر الماضي، ومن ثم كانت استعادة الماضي هنا منشطرة بين إيقانه في حيزه القديم، أو استحضاره إلى الزمن الحاضر أو الاقتراب منه، نلاحظ هذا الاستحضار في(آثار اليدين على الصدر) التي ظلت محتفظة بمذشراتها كما نلاحظه في (مخاتيل المحبوبة القديمة في المرأة) و(سيقاني العلم السابق)، أما الاستبقاء فإنه يتجلّى- غالباً- من صيغة الماضي المترافق في مضييه (كنت أحب- كانت هنا- كانت هنا- كانت هنا).

وسيادة الحاضر شكلت مع الماضي نوعاً من الصدام فالاحتياط المحقق في زمن الحضور يصطدم بآثار البدرين -الواقعة في زمن الماضي ، والمرأة بكل حضورها( الوهمي والحقيقة) تصطدم بالحب الذي كان، ولا ينتقم من هذا الماضي، والمرأة بكل حضورها( الوهمي والحقيقة) تصطدم بالحب الذي كان، ولا ينتقم من هذا الماضي، ملحوظة بالحب الآتي، وصعوده إلى منزلة (العبادة) وهنا تتحول الشعرية إلى الزمن الآتي، التي يحتمل قاعدة المعاشر في (حد الرؤى).

وتحتاج إلى إثبات ذلك، وذلك لأن المقصود في السطر الأولى هو السطر الرابع  
وتحتاج إلى إثبات ذلك، وذلك لأن المقصود في السطر الأولى هو السطر الرابع  
وتحتاج إلى إثبات ذلك، وذلك لأن المقصود في السطر الأولى هو السطر الرابع

ويتحول الصدام إلى نوع من الجدلية في السطر الخامس، حيث يتسلط الفعلان (آخر يندس) على دال (النفس) حتى لا تكاد تفرق بين الحدث الناتج من كل منهما في الاتساع أو الإدخال، مما يعني وحدة الذات والموضوع في لحظة الحضور حتى ولو كان الموضوع ماضياً، ومن ثم صبح في منطق الشعرية أن يحضر لشرب شاي الصباح، تهينا للانسحاب إلى زمن المضى، الحالى: (كانت هنا).

فالحالة في الدفقة قد ترددت بين الأزمنة الثلاثة، لكن ركيزتها كانت لحظة الحضور بكل مؤشراتها الصياغية التي عرضناها.

وربما كانت أهم تجليات هذا المصطلح أن ابن متظور يجعله مساوياً (الكينونة الوجود في ذاته)، والكينونة- بطبعها- لا تعرف الشبات داخلياً أو خارجياً، فهي في حالة تغير دائمة ومن ثم تكون صالحة لمواجهة تحولات الوجود امتناصاً وإيجاجاً:

يقول محمود درويش في (المستحبيل):

أموت أشتياقا  
أموت احتراما  
وشنقاً أموت  
ونبهاً أموت  
ولكنني لا أقول:  
مضى جبنا، وانقضى  
جبنا لا يموت<sup>(٦)</sup>

إن الحالـةـ فيـ هـذـاـ النـصـ تـعـتمـدـ التـغـيـرـ الدـائـمـ،ـ لـأنـ هـذـاـ التـغـيـرـ هوـ كـيـنـوـنـةـ الـوـجـوـدـ  
داـخـلـاـ وـخـارـجـياـ،ـ فـعـلـيـ المـسـتـوـىـ الدـاخـلـىـ يـدـخـلـ التـغـيـرـ ثـانـيـةـ (ـالـمـوـتـ وـالـحـيـاـةـ)ـ مـنـ نـاحـيـةـ  
وـثـانـيـةـ (ـالـحـبـ وـتـوقـفـ الـحـبـ)ـ مـنـ نـاحـيـةـ أـخـرـىـ،ـ وـعـلـىـ المـسـتـوـىـ الـخـارـجـىـ يـاتـىـ التـغـيـرـ فـيـ  
أشـكـالـ الـمـوـتـ (ـاشـتـياـقاـ -ـاحـتـرـاـقاـ -ـشـنـقاـ -ـذـبـحاـ)،ـ لـكـنـ هـذـاـ الـخـارـجـ هـنـاـ مـجـرـدـ تـحـولـ شـكـلـيـ  
لـيـسـ لـهـ تـأـثـيرـ عـلـىـ الدـاخـلـ،ـ لـأـنـ الدـاخـلـ فـيـ جـوـهـرـهـ (ـمـوـتـ)ـ أـوـ تـوقـفـ لـلـحـيـاـةـ بـالـفـعـلـ أـوـ  
بـالـقـوـةـ،ـ وـهـوـ مـاـ يـنـظـمـ مـعـ طـبـيـعـةـ (ـالـحـالـةـ)ـ لـتـيـ لـاـ تـعـطـيـ اـهـتـمـامـاـ سـاـبـقـاـ بـالـخـارـجـ  
وـتـحـولـاتـ،ـ فـهـمـةـ الـشـعـرـيـةـ هـنـاـ هـيـ اـسـتـقـبـالـ سـالـبـ لـوـادـرـاتـ الـخـارـجـ،ـ لـأـنـهـ تـنـعـلـ بـشـكـالـ  
الـمـوـتـ الـمـرـفـوضـ،ـ لـأـنـ تـوـقـفـ نـفـسـ الـحـبـ مـرـفـوضـ.

إـنـ الـحدـودـ الـمـعـرـفـيـةـ (ـلـلـحـالـةـ)ـ عـلـىـ مـسـتـوـىـ الـإـدـرـاكـ النـظـرـيـ،ـ أـوـ الإـجـراءـ التـطـبـيـقـيـ  
تـكـادـ تـلـفـيـ مـجـمـوعـ الـقـبـيلـاتـ الـتـيـ تـقـرـرـهـاـ التـجـرـيـةـ،ـ لـأـنـ (ـالـحـالـةـ)ـ مـكـونـ دـاخـلـيـ يـوـلدـ رـوـيـةـ  
خـاصـةـ فـيـهـاـ مـنـ الـعـقـدـ بـقـدـرـ مـاـ فـيـهـاـ مـنـ الـاتـسـاعـ،ـ وـالـإـبـدـاعـ يـسـعـيـ لـلـدـخـولـ فـيـ هـذـهـ (ـالـحـالـةـ)  
عـنـدـمـاـ يـخـلـصـ لـبـاطـنـةـ،ـ وـيـتـخـلـصـ مـنـ كـثـافـةـ الـوـاقـعـ الـمـعـيشـ،ـ وـمـنـ يـتـابـعـ مـورـثـاـ الـنـقـدـىـ  
يـلـاحـظـ مـاـ يـؤـكـدـ سـعـيـ الـإـبـدـاعـ إـلـىـ دـخـولـ (ـالـحـالـةـ)ـ عـنـ وـعـيـ بـفـاعـلـيـتـهـ الـاـنـتـاجـيـةـ مـقـدـ قـيلـ  
لـكـثـيرـ:ـ كـيـفـ تـصـنـعـ إـذـاـ مـسـرـ عـلـىـكـ الشـعـرـ؟ـ قـالـ أـطـوـفـ فـيـ الـرـبـاعـ الـمـحـيـلـةـ،ـ وـالـرـيـاضـ  
الـمـعـشـبـةـ،ـ فـيـسـهـلـ عـلـىـ أـرـصـنـةـ،ـ وـيـسـرـعـ إـلـىـ أـحـسـنـهـ.ـ وـقـالـواـ:ـ كـانـ جـرـيرـ إـذـاـ أـرـادـ أـنـ يـؤـيدـ  
قـمـيـدةـ صـنـعـهـاـ لـيـلـاـ،ـ يـشـعـلـ سـرـاجـهـ،ـ وـيـعـتـزـلـ،ـ وـرـبـماـ عـلـاـ السـطـعـ وـحـدـهـ فـاـضـطـعـ وـغـطـىـ  
رـأـسـهـ رـغـبةـ فـيـ الـخـلـوـ بـنـفـسـهـ...ـ

وـرـوـيـ أـنـ الـفـرـزـدقـ كـانـ إـذـاـ صـنـعـتـ عـلـيـهـ صـنـعـةـ الشـعـرـ،ـ رـكـبـ نـاقـتـهـ،ـ وـطـافـ خـالـيـاـ  
مـنـفـرـداـ وـحـدـهـ فـيـ شـعـابـ الـجـبـالـ،ـ وـبـطـونـ الـأـوـدـيـةـ،ـ وـالـأـمـاـكـنـ الـخـلـبـةـ،ـ فـيـعـطـيـهـ الـكـلامـ  
قـيـادةـ(٦).

وـبـالـفـرـرـورـةـ لـمـ يـكـنـ مـوـضـوـعـ الشـعـرـيـةـ عـنـدـ هـؤـلـاءـ الشـعـرـاءـ تـنـاـوـلـ الـرـبـاعـ الـمـحـيـلـةـ أـوـ  
الـرـيـاضـ الـمـعـشـبـةـ،ـ أـوـ تـنـاـوـلـ الـلـيـلـ وـالـوـحـدـةـ وـالـجـبـالـ وـبـطـونـ الـأـوـدـيـةـ،ـ وـالـأـمـاـكـنـ الـخـلـبـةـ،ـ إـنـمـاـ  
كـلـ ذـلـكـ يـمـثـلـ مـحاـوـلـةـ لـلـخـلـاـصـ مـنـ (ـالـخـارـجـ)ـ فـيـ أـبـعادـ الـزـمـانـيـةـ وـالـمـكـانـيـةـ سـعـيـ تـكـونـ  
الـسـيـادـةـ (ـلـلـحـالـةـ)ـ الـدـاخـلـيـةـ فـيـ إـنـتـاجـ الشـعـرـيـةـ.

ويرتبط مصطلح (الحالة) بمصطلح عرفاني مفرق في عرفانيتها، هو مصطلح (المقام)، ارتباط المقدمة بالنتيجة لأن دوام (الحال) أو (الحالة) ين溥 بها إلى الدخول في منزلة (المقام)، وهذه يتم الوصول إلى الحقيقة بعد المعايدة.

وأهمية هذا المصطلح في أنه يحول (الرؤية) إلى (المشاهدة)، لأن الرؤية بحكم محدودتها الوضعي والفنى صالحه للدخول فى حيز (التجربة)، لأنها يمكن أن تكون بالعين أحيانا وبالقلب أحيانا أخرى، ثم إنها تعتمد التكرار والاستيعاب، لأنها تسعى إلى (الادرك) سواء أكان هذا الدرك خارجيا أم داخليا، ظاهريا أم باطنيا.

وبالرغم أن العرفانيين يقولون إن (الرؤيا) عموماً تحوز ستا وأربعين درجة من منزلة النبوة، برغم ذلك، يعتبرونها أدنى درجات الكشف، لاحتياجها إلى التكرار من ناحية، ومتابقة الواقع من ناحية أخرى، سواء أكانت رؤيا متسلطة على الخارج التنفذي، أم رؤيا حلمية، ومن ثم تجاوزوها إلى الشاهدة).

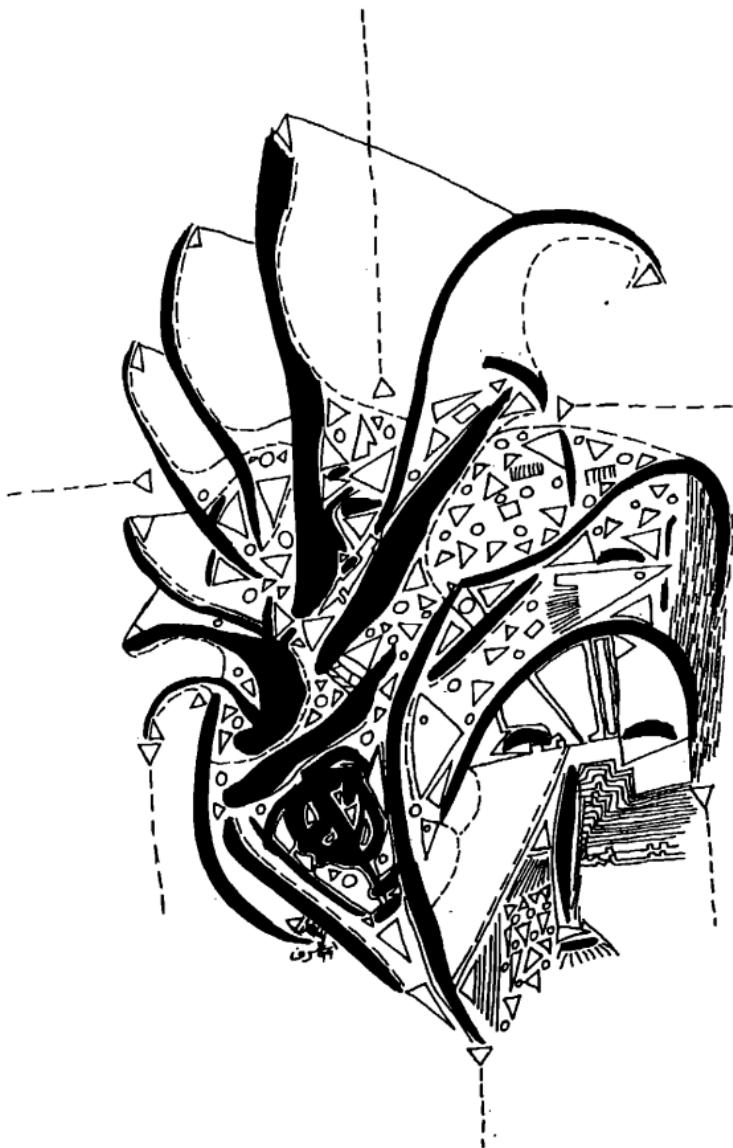
وإذا كانت الرواية تتعلق بالأحداث والظواهر، فإن المشاهدة تتعلق بالحقائق الأول، ولذا يقول الجرجاني: الشاهد : ما كان حاضرا في القلب، وغلب ذكره، أو ما أثر في القلب وضيئل صورة المشهود، وشواهد الحق: حقائق الأكون، ويكون الشهود : رويا الحق بالحق (٧) يقول الكتاب الكريم ردا على كفار مكة في ادعائهم أن الملائكة إيات: أشهدوا خلقهم سنتكت شهادتهم واستنادي: «الذى خلقكم»، ها عابنة مقيقة خلقهم.

إن بلوغ الإبداع مرحلة (المشاهدة) بدخول منزلة (المقام)، لا يتحقق إلا بتجربة كاملة، وتأمل باطنني يهمل الرؤية الخارجية، لأنها لا تقدم إلا السطوح الخارجية الخادعة، وهذا الإهمال المقصود يعود إلى الاتجاه إلى التعامل مع (المادة الخام) للحقائق.

وإذا كانت الروية تعنى موقف الإبداع من العالم، فإن المشاهدة تعنى (الاحتقام) بالعالم حتى يصعب القول بأن هناك ذاتاً وموضوعاً، لأن كليهما قد استحال إلى كائن جديد يقوم على الأحادية التي أوضحتناها في تناولنا (لحالة)، وإن كان المقام أوغل في هذه الأحادية.

نلاحظ هذه الأحادية في قول محمود درويش من (قصيدة الأرض):

أسمى التراب امتداداً لروحه  
أسمى يدي رضيف الجروح  
أسمى المصلى أجنحة  
أسمى العصافير لوز اوتين  
أسمى ضلوعي شجر  
واستعل من تينة الصور غصناً  
وأقصد ذفنه كالحجر



### وأنسف دبابة الفاتحين

فالذات هنا تتجلى بكثافة خلال تردد ضمائرها إحدى عشرة مرة، منها ثمان مرات في بداية كل سطر وثلاث مرات في حشو الأسطر، وهذا الحضور الصياغي (المضمر) يسعى إلى احتلال منطقة واسعة ل لتحقيق (الشاهد)، مشاهدة الواقع في مادته الأولى، ووضع مسميات مفرداته حالة تحولها، وهذا التحول يعود ليوحد بين الذات وموضوعها، وصولاً إلى الوقوف عند (شحنة الكلأج) المخبأة في (الصدر)، وفتح أبواب انطلاقها (الحجري)، وهذا (الحجر) لا ينفصل عن مجموع التحولات السابقة عليه، بل إنّه يصيّر مادة وجودها، كما هو مادة وجود الذات نفسها، وكان الدقة تنتهي في مشاهدتها إلى إدراك توحدها بموضوعها بداية ونهاية على النحو التالي:

		التراب	روح	أسمى
		تراب	روح	أسمى
		يدى	يدى	أسمى
		الغضى	الأجنحة	أسمى
		العصافير	العصافير	أسمى
		اللوز والتين	اللوز والتين	عصافير
		الضلوع	الضلوع	أسمى
		ضلوع	ضلوع	أستل
		من تينية الصدر	من غصنا	
		من تينية الصدر	غصنا	
		الفصن	الفصن	أقذف
		غصنا	غصنا	

### تنسف دبابة الفاتحين

إن فعل (التسمية)، يحول أح惋ية الحركة إلى طبيعة جدلية، تأتى من الطرف الأول للطرف الثاني، ثم ترتد من الثاني الأول، وهذه الجدلية هي التي تجعل من مجموع مفردات الدقة فاعلاً لفعل النسف في السطر الأخير، فالذات هي التي اتخذت موضوعها من نفسها (روحى - يدى - ضلوعى) لتتوحد به، بوصف هذا التوحد وقد النسف الأخير. وتتجلى (الشاهد) بكل أبعادها العرفانية في قصيدة محمود درويش (أرى شبحي قادماً من بعيد...)، يقول فيها:

أطل ، كشرفة بيت على ما أريد  
أطل على صورتى وهى تهرب من نفسها  
إلى السلم الحجرى، وتحمل منديل أسمى

وتحقق في الريح: ما، سيحدث لو عدت  
 طفلًا؟ وعدت إليك .. وعدت إلى  
 أطل على جذع زيتونة خبات زكرياء  
 أطل على المفردات التي انقرضت في (سان العرب)  
 أطل على الفرس والروم والسموريين،  
 واللاجئين الجدد..  
 أطل على عقد إحدى فقيرات طاغور  
 تطنه عربات الأمير الوسيم...  
 أطل على هدهد مجهد من عتاب الملك  
 أطل على ما وراء الطبيعة:  
 ماذا سيحدث.. ماذا سيحدث بعد الرماد؟  
 أطل على جسدي خائفاً من بعيد..  
 أطل كشارة بيت ، على ما أريد (١).

إن الدقة الشعرية تكاد تصير بعمودها إلى دائرة (الشاهد) وتجليها على العالم  
 بقدرة تجمع بين (الأالية) و (الاختيارية) على صعيد واحد، فالآلية تنتجهما بنية التشبيه  
 (كشارة بيت) وال اختيارية تنتجهما جملة (على ما أريد).  
 وأول المشاهد ، مشهد الذات المتكلمة حال انشطارها، ورحيل أحد شطريها إلى زمنها  
 الأثير زمن الطفولة بكل ارتباطاته الأمومية ، أما الشطر الآخر فإن رحيله يأخذ طبيعة  
 تردية ، على معنى أنه يرحل إلى الزمن القديم العربي وغير العربي بكل ما يحتويه من  
 انتصارات وانتكسارات ، ثم يرحل إلى الزمن العربي القريب (زمن اللاجئين) الجدد.  
 وتتسع هذه المشاهدة لتطل على الزمن الآتي، أو بمعنى أدق: على ما بعد الزمن ، لتفع  
 على حقيقة الوجود الأزلي والابدي على صعيد واحد، وجود(الجسد) القابل للكتافة  
 والشفافية نتيجة لخلصه من مادية(الجسم) ، فالشاهد أوصلت الذات إلى المادة الأولية  
 لوجودها في الزمن العام أولاً، ثم الزمن الخامس ثانياً، فالمقام هنا مقام معدن نتيجة  
 للصدام بين الذات ومصيرها المحتوم.

## ٦

إن توجه شعرية محمود درويش إلى التجارب أولاً، ثم الموقف والأحوال والمقامات، لا  
 ينفي أنها كانت تتوجه أحياناً إلى ما تسميه (شعر اللحظة) المحظوظ بزمن سريع يساوي  
 قد نظرة العين، وتحرك مؤخرتها لليمين أو اليسار بحيث تتحول (اللحظة) إلى نوع من  
 (الملاحظة). (١٠)

يقول بشوار: إن الحقيقة الزمنية تكمن في (اللحظة) بوصفها وجوداً بين عدمين، عدم  
 الماضي، وعدم الآتي، ومجموع اللحظات هو الذي ينتاج الديمومة بتتجديها المستمر ، دون

أن يرتبط هذا التجدد بنمو الماضي، أو استمرار الحاضر.

إن الإبداع عندما يتوجه برؤيته ويسلطها على العالم ، يجد نفسه في مواجهة مباشرة مع الزمن متمثلاً في (اللحظة) المفردة ، وكأنها وهي مستقلة بذاته عما يسبقه ، وعما يلحقه ، أو لنقل إن اللحظة تساوي الحاضر الذي يستقطب الرؤية ، والرؤية بدورها- تسعى إلى تجميد لحظة الحضور ، وقطعها عما يسبقها وما يمكن أن يلحقها وهنا تتمكن من استيعاب (اللحظة) بكل مكوناتها المنساوية أو غير المنساوية ، ثم تنتقل إلى لحظة أخرى ، منتجة سلسلة من اللحظات المنفصلة والمتحصلة على صعيد واحد ، وهو ما يتبع لعملية التركيز الجزئي والاستيعاب الكلى أن تكتمل بحيث تكون(اللحظة) بؤرة الإدراك الفعلى للواقع المباشر ، وتكون (اللحظات) بؤرة الإدراك الكلى للعالم الداخلي والخارجي على سواء ، وهذا الإدراكان لا يشيان أبداً.

يقول محمود درويش في (من القطار):

من القطار سريعا

لم يكن زمني

على الرصيف معي ،

فالساعة اختفت

ما الساعة الآن ؟

ما اليوم الذي حدث

فيهقطيعة بين الأمس والغد

لما هاجر الفجر؟ (١)

إن الشعرية هنا تعمل -صراحة وضمنا- على إخلاء الدفقة من زمن الذات ، برمجم حضور الزمن العام للوجود (من القطار سريعاً لأن هذا الزمن (لم يكن زمني) وإنما الزمن الذي تبحث عنه الشعرية زمن (اللحظة) الذي أنتجته بحركتها الترددية بين الإثبات والنفي ، فالجملة الأولى (من القطار سريعاً) تعتمد الإثبات لتقوير حقيقتها الزمنية ، بينما تأتي الجملة الثانية (لم يكن زمني على الرصيف معي) مستمدة النفي لراجحة الجملة الأولى لتغريب الوجود من الزمن الخاص بالذات المتكلمة ، ثم تأتي الجملة الثالثة (الساعة اختفت) لتبثت اهتزاز الزمن بين الإثبات والنفي ، ثم تتدخل الجملة الرابعة (ما الساعة الآن) محابية بين الإثبات والنفي في محاولة للخلوص إلى الزمن المستهدف زمن اللحظة (الآن) ، وتتأكد حقيقة هذه اللحظة بالجملة الأخيرة المتدادة في الأسطر الثلاثة الأخيرة ، إذ تكشف عن موقع اللحظة (بين الأمس والغد) لحظة الهجرة المنساوية التي أحالت أهل الأرض إلى رحل من الغجر .

وإذا كانت الدفقة السابقة قد اعتمدت (اللحظة) في إنتاج شعريتها ، فإن الشعرية قد تجاوزت اللحظة إلى (اللحظات) في تتابعها المسلط على الواقع التنفيذي في مفرداته التداولية ، يقول محمود درويش في (الموعد الأول):

شدت على يدي  
ووشوشتني كلعتين  
أعزم ما ملكته طوال يوم:  
«سنلتقي غداً»  
ولفها الطريق  
حلقت ذقني مرتين  
مسحت نعلني مرتين  
أخذت ثوب صاحبى .. وليرتين..  
لأشترى حلوى لها ، وقهوة مع الحليب (١٢) !

إن شعرية الدفقة قد تعاملت مع عدة لحظات منفردة ومجتمعة معاً، لتنستخلص منها الفاعلية الحداثية المفردة وتحيلها إلى حداثية ممتدة تمزج فيها بين الزمانى والمكانى ، فهناك زمن (الشد على اليد) و (الوشوشة) الذى يمتد ليذوب فى زمن (اليوم) الحاضر ، والمؤجل (غداً).

ثم تتوالى اللحظات المسكونة بالفعل اليومى (حلقت ذقني مرتين) (مسحت نعلى مرتين)، (أخذت ثوب صاحبى وليرتين)، (شراء الملوى والقهوة مع الطليب) وهذه اللحظات تتبدى منفصلة على مستوى السطح ، لكنها تعود في العمق -تشكل موقفاً حياتياً مزدحماً بالتوتر والقلق نتيجة للصدام المنتظر بين (المقدمة والنتيجة) أو اللحظة الحاضرة واللحظة الآتية، وإن كانت العناية هنا قد تسلطت على اللحظة الحاضرة .  
وبيرغم ما قلناه عن اللحظة من جزئية محدودة ، فإنها تمثل الزمن القيقى لوعى الإبداع ، لأن هذا الوعى ميت مع الماضى ، ومعدم مع الآتى -كمما سبق أن أوضحنا فاللحظة الماضية هي الموت نفسه كما يقول (روبيان) لاحتواهانها على عوالم زالت ، وسموات انتهت ، والجهول المخيف نفسه في ظلمات المستقبل الذى قد ينفتح على عوالم لم تنشأ بعد (١٢).

إن اللحظة بطبعها الحضورى الذى لا يحيطنا مفرقاً فى الحياتية مع (حل الذقن) (ومسح النعل) ، يحمل قدرًا هائلاً من البداية والإيجابية حتى ولو تسلط على مثل هذه الذرات التى لا تحمل فى ذاتها شيئاً من البداية والإيجابية ، بل ربما كانت بلا قيمة أصلًا ، لكن إحساس الحضور هو إحساس الحياة ، وبين اللحظة والحياة تطابق مدهش كما يقول (روبيان) أيضًا (١٤) ، ومن ثم أثر الإبداع أن يتوجه إلى المشهد الذى يواجهه بوصفه منتوج اللحظة التى تنتهى ولا تنتهى على صعيد واحد ، على أن يلاحظ أن درويش لم يدخل منطقة الهوس باليومى الذى أفرق فيه الجيل الأخير من شعراً العداثة .

ومع غواية الشعرية بالتداولى ، حياتى فى إطار اللحظة أو اللحظات ، تلحظ غوايتها الأخيرة بالتعامل مع (الجسد) وتحولاته الداخلية والخارجية ، وإنأخذ التحول -أحياناً- طريقه إلى دائرة المرفانية ليستحيل إلى مؤشر مزدوج بين (الفناء والبقاء) كما يأخذ طريقة إلى التداول أحياناً أخرى ، وفي هذا وذلك فإن الشعرية تعمل على مزجه بالوروث الأسطورى والشعبي ، وشحنته بالاسقطات والرموز مما يجعل (الجسد) عالماً قائماً بذاته

يقول محمود درويش في (أيام الحب السابعة)  
الثلاثاء : عنقاء

يكفي موروك بالأنفاظ كى تجد  
العنقاء صورتها فينا ، وكي تلد  
الروح التي ولدت من روحها جسدا  
لابد من جسد للروح تحرف ب بنفسها ولها ، ولابد من جسد  
لتظهر الروح ما أخفت من الأبد  
فلتحترق ، لا لشن ، بل لنتحدا (١٥)

تأخذ الدقة طريقها لإنتاج الدلالة ، باستحضار ثلاثة مصطلحات مفرقة في عرفانيتها ، وهي (العنقاء والروح والجسد) بكل مردودها الوضعي ، وإشارتها الصوفية بحيث تتجلّى العنقاء بثنائية (العلم والجهل) ، العلم بالاسم والجهل بالمعنى ، ثم تأخذ طريقها لإنتاج معنى (الهباء الذي فتح الله فيه أجساد العالم) (١٦) لكن الشعريّة تحاول نقل دلالة العنقاء إلى عالم الحضور اليقيني (صورة وروحا) خلال تلبسها (بالذات والموضوع) لتولد فيما طاقة (الجسيمية) مع الحفاظ على شفافيّتها لتكون صاحبة لسكنى الروح ، وهو ما يهيئ لها إمكانية الصعود بالحسب إلى مرحلة الفنان ثم الاتحاد ، مروراً بمرحلة الاحتراق التي تبهرهما من أدران الواقع وما يحيط به.  
أما الروح فإن حضورها في الدقائق أربع مرات يأتي مؤسساً لحركة النفس ليسير المطردان في طريق الماجدة التي تصل بهما إلى قدرة المشاهدة حال النوم وحال اليقظة ، ثم يتدخل (الجسد) ثلاث مرات لمحاولة إبعاد المعنى عن الكثافة المادية إلى تشاغله من تقبل هذا الجسد للقوّة الحيوانية.

إن حضور هذه المصطلحات وكثافة ترددتها في مساحة مياغية محدودة يشي برغبة الشعريّة في الصعود إلى أفق الإشراق الذي يتبع لها أن تتحدد بالطلق ، فتتمكن من قراءة الوجود قراءة صحيحة ، بل تتمكن من التأثير فيه تأثيراً يحقق لها الحفاظ على توحدها الذي شكلت به علاقة الذات بالموضوع.

إذا ما عرضناه من تحول شعرية محمود درويش من التجربة إلى المواقف والاحوال والمقامات ، ثم دخولها دائرة اللحظة ، يؤكّد خصوبية هذه الشعرية لأنها لا تعرف الركود أو التوقف وليس معنى ذلك أنها تنفي التجربة تهائياً ، فهي قد مارست مهمتها بكفاءة في مرحلة معينة ، وما زالت تمارسها بين حين والأخر ، لكن شعرية درويش الأخيرة لم تعد تطبق هذه التجربة بكل قيودها الرومانسية.

إن تجاوز شعرية درويش لمفهوم التجربة قد فتح نصوصه على عوالم داخلية وخارجية لم تكن منطقه اهتمامه في مراحله الأولى ، أو لنقل إن اهتمامه بها كان عابراً أو محدوداً ، وربما وجدنا في معجم اللغو ما يوثق هذه الحقيقة ، فإن دال (البحر) من الدوال الاشيرة في معجم درويش ، ويتردد عنده بكثافة محددة حيث تأتي الدواوين الأولى ضعيفة التردد ، ثم يزداد التردد مسحوباً على النحو التالي :

عدد مرات التردد

١- بيوان أوراق الزيتون

٢	عدد مرات التردد	٢- عاشق من فلسطين
-	عدد مرات التردد	٣- آخر الليل
١	عدد مرات التردد	٤- العصافير تموت في الجليل
-	عدد مرات التردد	٥- حبيبتي تنفس من ثومها
٦	عدد مرات التردد	٦- أحبك أو لا أحبك
٢٥	عدد مرات التردد	٧- محاولة رقم
٢٧	عدد مرات التردد	٨- تلك صورتها وهذا انتحار العاشق
٢١	عدد مرات التردد	٩- أغراض
١٢	عدد مرات التردد	١٠- مدحِّيَنَ الظلِّ العالِيِّ
٦٦	عدد مرات التردد	١١- حصار لداخَنَ الْبَحْرِ
٣٦	عدد مرات التردد	١٢- هي أغنية هي أغنية
٢١	عدد مرات التردد	١٣- ورد أقل
٢٠	عدد مرات التردد	١٤- أرى ما أريد
٢.	عدد مرات التردد	١٥- أحد عشر كوكبا
١٨	عدد مرات التردد	١٦- لماذا تركت الحصان وحيدا
فمعدل التردد يبدو هبيغاً في الجزء الأول من ديوان محمود درويش ، إذ جملة التردد تبلغ ستة وثمانين مفردة في تسعه دواوين بمعدل تسع مفردات للديوان الواحد، بينما يرتفع المعدل في الجزء الثاني من ديوانه ، إذ تبلغ مفردات البحر مائتين وسبعين وثلاثين مفردة في ستة دواوين بمعدل يبلغ أربعين مفردة- تقريباً- للديوان الواحد، ثم ينفرد الديوان بمعدل تردد يبلغ ثمانين عشرة مفردة .		
إن دال(البحر) متذرة ورث أمرؤ القيس لابنائه وأحفاده ، وهم يتعاررونه على أنحاء مختلفة ، وفي كل استخدام للدال يتم شحنته بهوامش دلالية توسيع من معناه أو تضيق منها لكنه على وجه العموم من الدوال التي وظفت توظيفاً متعدداً بحيث يقدم دلالته الوضعية أحياناً ، ودلالته الأسطورية أحياناً ، ودلالته الرمزية أحياناً ، ودلالته العرفانية أحياناً ، وذلك يأتي تبعاً للترقي في بناء الشعرية ، والتحرك بها من منطقة التجربة إلى مناطق المواقف والاحوال والمقامات ، ويطول بنا الأمر لو رأينا نعدد منتجات توظيف هذا الدال في الشعر العربي عموماً ، وفي شعر محمود درويش على وجه الخصوص ، إنما الذي نحب أن نشير إليه أن تردد الدال كان له ارتباطاً بتطور مصادر الشعرية عنده على النحو الذي عرضناه.		
إن شعرية محمود درويش ، على هذا النحو- كانت محلقة في كل الاتجاهات لم تلتزم قانوناً يحاصر حركتها على نحو ما تنددها التجربة( بل إشاعرته إن قد استحالات إلى سؤال دائم، يتحسس طريقه إلى إجابة لا يصل إليها أبداً ، ومن ثم واجهنا كثيراً من النصوص التي تسبح في فضاء معمٍ ، لأنها تنفر من الإضاءة الساذجة ، والعتمة تؤثر في الأعمق الكثير من السطوع ، وتؤثر في المجهول بكل احتمالاته الفائبة ، وكل ذلك لا يمكن		

التعامل معه تحليلياً إلا في إطار الواقع والأحوال والمقامات التي عرضنا لها.  
إن إمكانية شعرية درويش على هذه الداخل، يطرح علينا ما يمكن أن نسميه مداخل إضافيةـ فعند سوف نواجه (النص المكتوب) و(النص الكاتب) و(النص القارئ) و(النص المقرؤ) و(نص الطريق) و(نصر المقهى) إلى غير ذلك مما نرجو أن نفرغ له في دراسة أخرى.

## هوامش

- ١- ديوان ، حصار لدائن البحر - ضمن ديوان محمود درويش : ١٥٤-١٥٥ .
- ٢- ديوان ، ورد أقل - ضمن ديوان محمود درويش : ٣٣١ .
- ٣- ديوان ، هي أغنية - ضمن ديوان محمود درويش -المجلد الثاني : ٣٦٧-٣٦٨ .
- ٤- الإيضاح في علل النحو- الزجاجي- تحقيق مازن مبارك- دار العروبة بالقاهرة سنة ١٩٥٩ : ٨٧ .
- ٥- ديوان ، آخر الليل- ضمن ديوان محمود درويش : ١٧٨ .
- ٦- العمدة - ابن رشيق- مطبعة أفين هنديه بمصر سنة ١٩٢٥ : ١٢٨ / ١ .
- ٧- انظر: التعريفات - المرجاني- خبطه محمد بن عبد الكريم- دار الكتاب المصري اللبناني سنة ١٩٩٩ : ١٤١-١٤٢ .
- ٨- ديوان ، أمeras- ضمن ديوان محمود درويش : ٦١٩ .
- ٩- ديوان ، لماذا تركت الحصان وحيداً- محمود درويش- رياض الرئيس للنشر- لندن سنة ١٩٩٥ : ٧٤، ٧٣ .
- ١٠- انظر: لسان العرب مادة : لحظة .
- ١١- لماذا تركت الحصان وحيداً : ٦٤، ٦٢ .
- ١٢- أوراق الزيتون : ٢٩ .
- ١٣- انظر: حدس اللحظة بيشلا- تعريب رضا عزوز وعبد العزيز زمز- آفاق عربية سنة ٢٠١٩٨٦ .
- ١٤- السابق : ٢٥ .
- ١٥- لماذا تركت الحصان وحيداً : ١٤٢ .
- ١٦- القاهنى- دار الكتاب المصري اللبناني سنة ١٩٩٩ : ١٧١ .

ملف

سلاماً لعينيك من التبه



قصائد من

فاروق خلف

## هذا الشاعر، هذه الصفحات

تعجبت أشد العجب حينما عرفت من الشاعر فاروق خلف أنه يكتب قصيدة النثر منذ أواسط السبعينات، لأن ذلك يعني، عندى، أمررين هامين:

الأول: أن هذه الحقيقة تسد في تصورى لمسار قصيدة النثر العربية المصرية الحديثة - ثغرة طلما تخيلت أنها غير مسدودة. هذه الثغرة هي مرحلة منتصف الخمسينيات وكل السبعينات.

فإذا كان حسين عريف وبأكثر قدر كتاباً قصيدة النثر في العشرينات، وكان محمد منير رمزى (الذى كشف لنا إدوار الخراط) قد كتبها فى الثلاثينيات والأربعينيات، وإذا كان إبراهيم شكر الله وبدر الدibe قدم كتابها فى أواخر الأربعينيات وكل الخمسينيات،

وإذا كان عزت عامر قد أستانها فى أول السبعينيات بديوانه الهام «مدخل إلى الحدائق الطاغورية»، ثم «تلاه كل من على قنديل» (إشراقات، كائنات على قنديل الطالعة) وكاتب هذه السطور (بعق دم على منديل مريم، شين عين راء) فى عامى ١٩٧٤ و١٩٧٢. فإن فترة السبعينيات كلها كانت غائبة عن قصيدة النثر، فى تصورى وتصور الكثريين.

ومن هنا، أقول إن قصيدة فاروق خلف النثرية تسد تلك الحلقة الناقصة فى المسار المصرى الحديث لقصيدة النثر.

الثانى.. أن مساعدة التجربة المصرية فى نشوء وتوالى وتطور قصيدة النثر العربية فى العصر الحديث هي مساعدة بارزة ومستمرة فى آن، الأمر الذى يخالف بعض الدعاوى النقدية التى تعطى للتجربة اللبنانية احتكار نشأة وتطور هذه القصيدة.

ولذا فإننى أدعى مؤرخى ودارسى قصيدة النثر العربية لا يغفلوا هذه المساعدة المصرية البارزة فى نشوء وتوالى قصيدة النثر العربية الحديثة، بما تحفل به هذه المساعدة من أسماء: باكثير وفريد أبو حديد

وحسين عفيف ومنير رمزى وبدر الدين وابراهيم شكر الله وفاروق خلف وعزت عامر وغيرهم. ذلك أن تجاهل هذه المسماة البارزة - التي لا تخلو بعض حلقاتها من زيارة تاريخية موضوعية - لا يعني فحسب تجاهلاً لواقع تاريخي ثابت ، بل يعني كذلك نقصاً في الأمانة الأدبية يكاد يصل إلى حد العمد والغرض.

في هذا الضوء ينبغي أن نقرأ فاروق خلف، حتى يمكن أن نتفهم ذلك الحضور الرومانسي الضاغط في قصائده، وتلك البساطة الزائدة عن الحد في بعض الأحيان، وبعض الاستطرادات المفرطة، وغير ذلك من ملاحظات قد يلاحظها قارئ قصيدة النثر المحترف الذي شهد تطورها الكبير الراهن.

فالمؤكد أن قصيدة فاروق خلف النثرية قصيدة رائدة - بمعنى من معانى الريادة - بها ميزات الريادة وعيوبها في آن. والمؤكد أن خلف شاعر كتب قصيدة النثر في الفترة التي كان فيها وهج حركة التفعيلة (الشعر الحر) يصل إلى عنان السماء ويغطي كل الأفق ، ويمن -أو يمنع- الشرعية الشعرية ! والمؤكد أنه ظل يكتب هذه القصيدة المعاكسة للتيار السائد، حتى اللحظة (عشرة دواوين) باختيار ثابت، ووعى مبدئي لا يهتز (وهو الذي يعرف الأوزان والتفاعل معرفة طيبة حتى أنه وضع فيها كتاباً مستقلأ)، على الرغم من أنه ظل مهتماً عن صدارة المشهد، وظل مستبعداً من قبل التيارات الشعرية الثلاثة: التقليدي ، والحر، والنشرى، وإن اختللت دوافع الاستبعاد عند كل تيار ، على حدة.

ونحن - بهذا الملف البسيط - نحاول أن نكسر هذه الدائرة الجهنمية: نسد ثغرة تاريخية، ونكشف زيارة الرجل، ونكرم الشاعر الذي قبض على الجمر (وحيداً منفرداً في بعض اللحظات) ، ونكرم أنفسنا باكتشاف مناطق الجمال فينا. وتقديمها للحياة، بما يليق بمناطق الجمال ، وبناء وبالحياة.

ح. س

فوزى شلبي

# أراجيح تهزها الريح

## نقد

أ يصلح الشعر الحديث لكتابية السيرة الذاتية؟!

كان السؤال يلح و أنا أراجع مرة بعد مرة القصيدة المطولة - ٢٢ صفحة - للشاعر فاروق خلف (أراجيح تهزها الريح) وكان الشاعر قد روى في أحدياته أنه يعيش في أسر عدة تنافضات رئيسية تتشابك خيوطها به كخيوط العنكبوت:

فالتناقض الأول عنده أنه - وهو العاشق للجمال - يعيش في مدينة عاطلة من الجمال فلا بحر، ولا جبل، ولا غابة، ولا نهر، وهذه هي المقومات الأساسية للوجود الجمالي في آية مدينة ، ومدينة «طنطا» هي كتل متراصمة من المساكن وأكاداس من البشر يستنشقون زفير بعضهم، وربما كان البرر الأصلي لوجودها هو توسطها بين الدلتا، أو وجود «السيد البدوي» بها، ولذلك ترى حلم الخروج للماء والهواء والخلاء يشيع في أجواء القصيدة كلها، بل في أجواء شعره كله.

وأما التناقض الثاني فهو أنه وهو المأخوذ بالوحدة والعزلة يعيش حياة اجتماعية حافلة فقد دخل مجلس الشعب وعاش تحت قبة البرلمان لعشر سنوات بما تقتضيه هذه الحياة من مصلات واتصالات، وكان من الضروري له أن يمارس ارتداء القناع ليواجه الناس ويغطي به خصوصيته وبنزعاته وتتردد هذه الأصداء في جنبات القصيدة يخرج بها ويدخل ثم يجلس في ليله الطويل وحده في النهاية.

ويأتي التناقض الثالث من كونه وهو المترد على الحياة المستقرة والعاديات وشكل الحياة الزوجية يعيش مع الزوجة والأبناء وفي ظلال البيت الواحد ويبدو كأنه سعيد بهذه الحياة، ولكن الآسى يشيع ويسهل من بين الثقوب كأنه الدموع.

ويندمج تناقض رابع في الإطار لعله الخاص بطبيعة العمل في الشباب والرياضة لسنوات طويلة وفي الموقع الرئاسي به، فهو يشغل وظيفة وكيل الوزارة بالمحافظة، ومتى قرر هذا العمل أن يحبه لكنه وبرغم إجادته بحكم التمرس أو العادة فلعله لا يحبه كما يجب ويحلم بانطلاقه أكثر إيجابية وربما أكثر فوضى شأن الشباب. ويقع التزاؤج بين الحبوبة والوطن في قلب هذه الإطارات فانت غالباً لا تستطيع أن تفرق بين الحديث عن الوطن والحنين إلى الحبوبة وما يتربى بينهما من الحاجة إلى الحب المفقود والجمال الغامض الخسائص والشكوى من الهجر أو الهجرة والدعوة إلى الثورة والتمرد ووصف الهزيمة والحرمان.

وأما التناقض الأخير ، ولعله ليس الأخير، فيقع في الشعر نفسه كمادة للتعبير عن هذه الهواجس كلها ويكتنفها اختاره الشاعر من أساليب التعبير الشعري باختيار القصيدة التثورية التي يصر عليها ويتوخ باستعماله داخلها ويحملها عبء التعبير عن تناقضاته بل أحياناً يثير علىها.

وعنه أن رواد الشعر الحديث - شعراء التفعيلة - وهم المحافظون الحاليون على نع禄 الشعر الحديث هم أنفسهم الذين ثاروا يوماً على صنم الشعر التقليدي وقاموا بتحطيمه فكيف يريدون منا اليوم أن نعبد حجراً من أحجاره؟! وعنده أن قصيدة النثر كانت آخر ما تطور إليه فن الشعر العربي لا تدرك إلا من داخلها ، شأن الفن كله ، لا يدرك إلا من داخله ولا مرجعية هنا لآية أفكار أو نظم أو علاقات سابقة الصب والتجهيز ، ولا معنى هنا لفرض تقاليد وتعاليم لم تكن تخص إلا الزمن الذي أجبها والشعراء الذين شغلوها. إنها الحرية الجامحة لقصائد منطلقة تجري كالخيول البرية والعبرة في النهاية بما تحملنا إليه .

وهكذا فإن كل قصيدة جيدة هي انتحار فذ غير مألف وكل وصف دقيق لها هو بعث شجي لموت حميم.

يفتتح الشاعر قصيدة الأراجيح التي تهزها الريح بالاعتراضات:  
- الاعتراف بالإفراط في الحساسية تجاه الآخر وتجاه النفس.- الاعتراف بالإغراق في الذاتية والغوص في أعماق النفس.

- الاعتراف بالاختلال المعصبي، وهذا يردها إلى الدوافع النفسية لإنتاج الفن.  
- الاعتراف بالكذب من أجل الأحوال والمسايرة.

كم أفرطت في الحساسية  
وفي الوحدة الصافية  
في الغوص إلى النفس النائية  
والاختلال المعصبي  
في قرض أظافري  
لأصارع تلك الدهون الغربية  
التي يرسبها الدم الفجرى  
في شعرى  
وفي شريانى التاجى!  
ويرد الأسباب إلى طبيعة توشب الروح والبراءة المفقودة فهؤلا يعرف إلا أن الشمس  
كانت عمودية على عينيه فلم يرى، وأن الساحل كان يمتد في البحر فلم يسمع إلا هدير  
الموج.

برئ يخص جريمة شتماء  
في سن الخطير  
ولا يعرف إلا أن الشمس كانت  
عمودية على عينيه  
 وأن الساحل كان يمتد في البحر  
ليستقبل طيرا مهاجرا  
 جاء يستدفن  
هكذا ارتكب بطل «أليير كامي» جريمة القتل ضد شخص لا يعرفه ولا تربطه به أى  
صلات فهل يمكن رد كل ذلك إلى الإصابة بالشبق والشوق بما يفوق طاقة الاحتمال  
البشرية وقصور الزمن.  
أصابنى الشبق

من البداية للنهاية

باتّقل مما يتحمل الجسد

باوسع مما يتسع الزمن

والبراءة المفقودة تقتضى أن تبارك الدروع إذا ارتدتها البلابل، وأن تبارك الجراح إذا اقتضتها معارك الحياة النبيلة وأن تكتفى للشاعر بحنين الصعود إلى القمر.

مباركة تلك الدروع على البلابل

مباركة يمامه الجرح

مباركة فراشة يكفيها شعاع كى تموت

ومبارك على سرطان الأعماق

وحنين الصعود إلى القمر

مباركة عصافير الجنون

ومن ثم يرتد الشاعر إلى مغازلة الحبيبـة والوطـن وإن كان هذا الغـزل داخلـاً في إطارـ الصندوق بعيدـاً عن العـيون والحرـاس والذـين لا يـعرفـونـ.

ما زـا يـجـول بـعيـنى حـبـيبـى

أـينـزـعـ الـخـضـرـ منـ دـرـوبـيـ

أـمـ يـنـازـعـ الـرـبـيـغـ غـيـرـ الـخـمـيـبـ

أـمـ تـرـاهـاـ هـبـيـعـةـ الـفـرـيـبـ

حـينـ يـطـوـىـ ذـرـامـهـ الرـحـيـبـ

يـغـيـلـ إـلـىـ فـيـ هـذـهـ الـبـقـاعـ

الـتـىـ أـسـمـيـهـ وـطـنـىـ

وـأـنـتـظـرـ فـيـ دـرـوبـهـ حـبـيبـىـ

ما مـنـ شـخـصـ لـأـعـرـفـهـ

حـتـىـ لـأـعـرـفـ كـيـفـ أـمـيـزـهـ

لـهـ يـنـامـونـ باـقـنـعـتـهـ

يـمـوتـونـ بـهـا

قريباً من الذاكرة التي يلح عليها برجاء النجدة من هؤلاء ! من هذه الصفات اليومية  
التي تتربّد.

وذاكرتني تخيّق بي .. وتخبيق بهم

تسقط مني في التعاريف

تبكي التداعى في اللحظة المناسبة

ـ ما تسائل في المواقف المرجة:

ـ ما طبيعة العلاقة بيننا

ـ هذه الملائمة الأليفة وأنت؟

ـ الصفات المعتادة

ـ الكلمات المعادة

ـ لماذا تبدو غامضة

ـ يا لها من مهارة

ـ أن تشحذ همة الذاكرة

ـ في اللحظة المثارة

ـ وما طبيعة هذه الحياة المعاشرة التي نقضيها في خلط الأوراق والخداع مع النفس ومع  
ـ الآخرين.

ـ يذكرنى بك؟

ـ هذه السنوات

ـ قضيناها فقط

ـ في خلط الورق

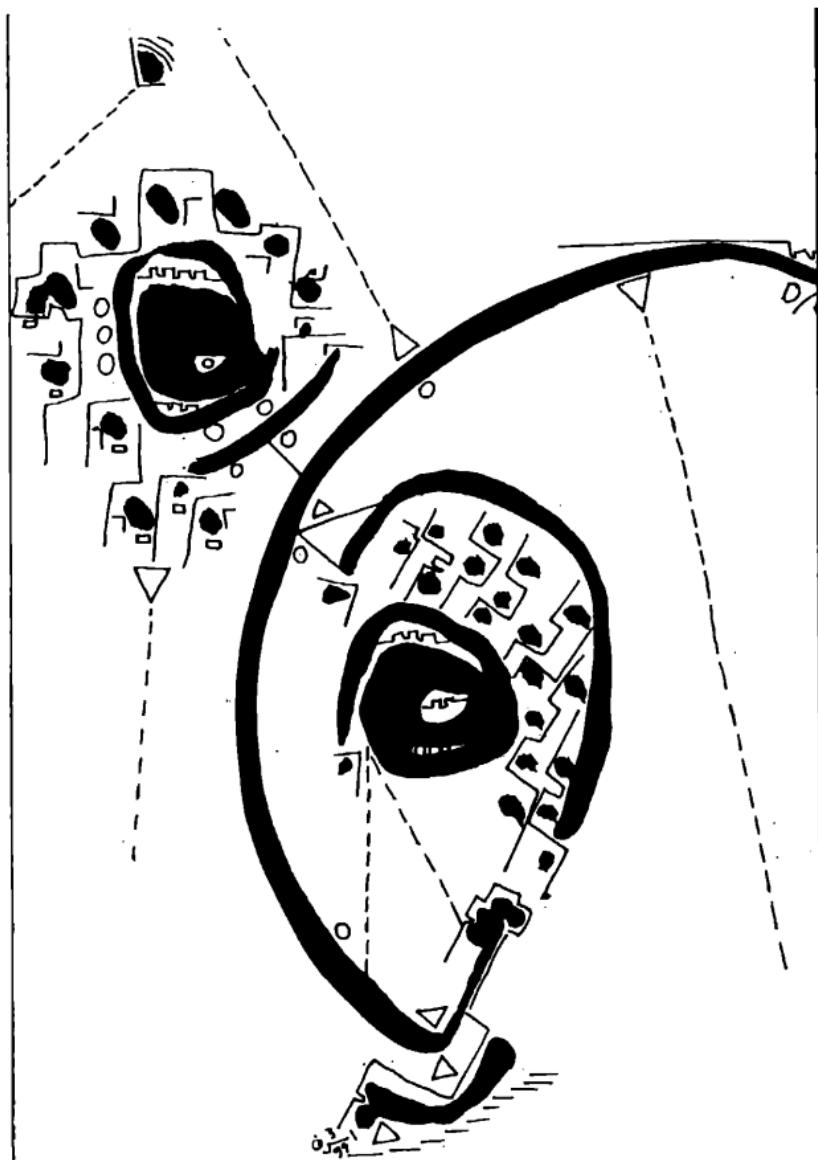
ـ ذاكرتني بهذه مجموعة

ـ في مداخل العاديات

ـ يتواترا معها عقلى

ـ لاشئ محدد

ـ غياب



لنصل الآن إلى السؤال من أنت؟!.

وأين أنت قادم؟.

وإلى أين المصير؟.

وما معنى هذه الصور التي تنجيبها الذاكرة؟.

«تحت اللاح العسير»

تأويل خلف تأويل»

ص. ١، من ١١، من ١٢ (ديوان «أرجييع تهزها الربيع»، المصادر، من مركز الحضارة العربية

بيسنبر ١٩٩٨).

رئى تشق هواء البحر

أسبح أو أغرق وأشب

أكتوى بالعشب

أخن حتى تنسب شرابيني

أشرب المعان المنصهرة

حتى تنهض براكييني

أن لى أن أتنعم في ميداني

حتى تلتسرنى امرأة

جمالها من طراز خاص

فلجن وأعطن من نومي في الطحلب..

أنتظر الله منذ الأزل

يجرسن من جذورى في الأرض

محملًا بالإثم

فاقتصر من البراءة

وأقتصر من الوجل

«هذا طينك يا الله».. خانته الفضيلة

مجلو بالذنب

مكتظ بعليب التاريخ

سيؤكد الشاعر هنا أن لغة الشعر الموحية يتم التعامل معها على مستويين:  
الأول خلال وجودها لا تزال في بوتقة الذات الشاعرة وقد أصبحت عجينة في يد  
الشاعر يصوغ منها ما يشاء فتستجيب له.

والثاني حين يضعها الشاعر في المواجهة مع الواقع ومع الآخر فلا يصبح هنا  
مقتضى لأية مجازات قديمة معدة سلفاً وإنما يعتمد الشاعر على شق أنماط جديدة من  
المجازات التي تولد لها بوتقة الذات وزاوية مشهد النار المختار.

وتتطوى حركة القصيدة على عنصر مسرحي تتوزع فيه علاقات الصوت الذي يتتردد  
بين أزمنة وأمكنة متعددة فما أن تفتح ستارة القصيدة حتى ينشب الصراع دامياً بين  
الأطراف.

وتترابط اللغة بين لغة الفعل المخابع في الدراما ولغة الفعل الماضي في القصص  
ولغة الاستشراف والتشوف في المستقبل ويهوم صوت الشاعر مكتسباً متطلبات الموقف  
الشعوري دون أن يشكل حدثاً منطقياً متسلسلاً للحلقات.

إنها لحظات نادرة يتزاوج فيها الحدس وال بصيرة والرؤيا في مونولوج درامي واحد  
وتتدخل المعطيات الجلوبية من تفاصيل حياتية تقود إلى شبكة التناقضات التي تحكم  
الواقع وهي مكبوبة عن الفعل والتفاعل.

وأرأه، ذلك الشاعر الحديث وهو يضفر دوافعه ويوجل بها في أعمق نشاطه الانفعالي  
محاولاً أن يضرب بمرآياه الكاشفة في النسبيع الصلب للعلاقات المتناقضة حوله وفي  
داخله محاولاً إيجاد المعادل الموهنوعي الذي يرتاح إليه ويحن له حتى وهو يعلم أنه  
يحارب معركته ضد الطواحين.

أعرف أن ما أعناته

ليس مصر يا أبداً

الصوت المصرى

يمشي على الماء  
جميل وحالم  
كانه المطلق  
لا يفرق

\*\*\*

«حسبى أن أسأل إن كنت سماء الوطن...».  
قلت لها مرات:  
قبضة من توت  
وشويا من الحائق  
ولى الله بعد الموت  
لكنها ظلت تتناهى فوقى.. بتكرار ما مضى..  
هكذا بقيت

بلا قوت  
ولا بيت  
أراود روحى  
في وحدة الوحدة:  
حتى لو كنت جنة هامدة  
سانهض .. وأصعد  
ساعاود الهبوط ... أصعد .. قيضتى للارجف  
يردنى الصدى : أو للسماء ساصلع  
مه .. حتى لو كنت رعدا  
لا تصرخ

\*\*\*

أنت أيها الإنسان .. يا آخر منتجات الحضارة .. يا فرس الجنة.

من كل هذا الكون.. من كل هذا المكان

لا رفيق لك .. لا طريق لك .. إلا جلادك!.

يرتدي الشاعر القناع -هكذا سيتاح له أن يلامس روحه الملهمة دون أن ينكشف أمره -ويحيل «الآنا» داخله إلى مجرد رواية من الخارج أو هوية مجردة ومستقلة عنه وإن كان هو صانعها ومبدعها ولكن صوتها يظل يدق بعنف على خشبة المسرح دافعاً الموقف إلى قمة التوتر.

وما دام الشاعر قد ابتعد القناع وتوارى وراءه وأحال إلى «الآنا» عذاباته، فليس صعباً عليه أن يخترع «الآنا الأخرى» التي قد تكون العبيبة أو الوطن أو الحرية أو البراءة ، وهكذا يكتمل الموقف المكانى الذى يتتحرك من خلاله داخل الأزمة المتعددة دون أن تفلت منه اللحظة التى يتحدث منها أو التجربة التى يتحدث عنها.

ها هم ..

جاء أمامي حشد من الجنادين

وقفت أخطابهم:

أيها العادلون

أنتم تحطثونى

لست قضائى

لست منكم ولا أعرفكم

لا أعرف لغتكم

ولا أحسن أخلاقكم

دعونى أخرج للماء

إن إنتاج الموقف المستعار هو الذى يتبع لفاعالية الشعرية أن تخوض فى الحديث وأن تدرك وجهاً الروح الملهمة دون خشية من عواقب اللعب الرمزى.

أما عن طبيعة القناع ذاته فذلك يرجع إلى طبيعة موروثات الشاعر، قد يرجع به إلى التراث الإنسانى بعماه أو إلى التراث الاسلامى أو الصوفى أو حتى الفرعونى فينتقل حدثاً بعينه أو شخصاً بعينه من التاريخ إلى اللغة.

وستلاحظ هنا أن القصيدة الحديثة تخاطب القارئ بصفة أساسية وليس المستمع وستستخدم علامات الترقيم وفراغات الورق وأسلوب الكتابة لتوظيف الزمن في محاولة للغوص مع القارئ بداخل النص لامتصاص جوهره وإبراك مضمونه وت فقد ما بداخله من شراء.

والواقع أن تسمية «قصيدة النثر» كانت بداية المعركة ضدّها لأن القضية النقدية أصبحت بهذه التسمية تدور حول الوزن أو اللاؤزن بدلاً من أن تدور حول الشعر أو اللالشعر، وهكذا ربطت التسمية القصيدة الحرة بالافق الشعري الغربي بدلاً من ربطها بالتراث العربي الذي جاءت منه.

إن فكرة حصر الإيقاع في أوزان محددة هي فكرة خاطئة من البداية فالإيقاع ليس سواكن ومتحرّكات يمكن تحديدها في معادلات صارمة ولكنّه آفق كالحياة الواسعة بما فيها من تنفّق وصعود وهبوط وصخب وصمت وحركة ولون.

الإيقاع علاقة تائش من توتر الكلمة الوحيدة المشحونة داخل الموقف ومن طبيعة ومن الحالة النفسية والصور التي تستدعي في بطء أو على عجل ومن تناسب وتناغم في مادة العروض حتى ليقول الباحث «الشعر جنس» من التصوير أما الوزن فليس إلا انطراط ترتيباً محدداً للتكرار الساكنين والمتحرّك بشكل معين، وهو قالب خارجي يصلح لصب المعاني ولكنه قد لا يقبل الاستجابة لكل المحرّضات والعواطف والعواصف والانفعالات الجامحة أو المستترة.

ولنا أن نراجع ربط القصيدة الحرة بتراثنا، وأن نكشف عن منابعها في التصوير القرآني الفذ وفي عقوبة وبساطة العهد القديم وفيما يعتري الأسلوب من قطع ومزاج وتدخل ومجاجة، كذلك نجد هذه المنابع الثرية في الشعر الفرعوني وفي «مواقف النثرى» وفي «ترجمان الأشواق» لابن عربى.

ولنا أيضاً أن نعود لنتقصى هذه المنابع في (الأراجيح التي تهزها الريح)

لنصل إلى الخاتمة:

يا لها من عزيمة .. نحتاجها لكن نعم

لنفعل ما نحب

.. العزيمة العقوبة «البساطة» التي كانت لنا ونحن أطفال  
وكانت أول ما تخلصنا من أحصال  
تحت الشمس المحرقة  
وهجير الرمال  
عندما بدأنا ذلك السفر  
تعذيت لا أغادر هذه الأرجحية  
لأنى محكوم بموئلى من العشق  
عند أنول الريح



د. محمود الحسيني

# الحركة الداخلية في قصيدة النثر

دراسة

مدخل:

ليس هدف هذه الورقة إعادة استئثار المعركة بين القصيدة الحديثة والشعر التقليدي، ذلك أننا نؤمن - رغم حدة آراء بعض السلفيين ونظرائهم المتوجسة لكل ما هو جديد - بتعانق المذاهب الفنية وبيان كل جديد هو انبثاق طبيعي من مطلب القديم، كما نؤمن برفض ثنائية القبول والرفض فيما يتصل بالنص الأدبي كخيار أوحد للتناول النقدي، وليس مهمتنا هي الحكم على مدى شرعية «قصيدة النثر» أو الوقوف أمامها مشدوهين مبهوريين كطفل ينظر في بلاهة إلى «صدقوق البنية» ولا نرضى لأنفسنا أن نلعب دور المتفرج خارج اللعبة فقد انتهى دور القارئ الذي يكتفى بالتلقي السلبي، وجاء دور القارئ المقتحم الذي يفرض وجوده بتجاوزه الإيجابي مع النص كطرف من أطراف لعبة الإبداع.

مهمتنا هنا أن نلجم إلى قلب «قصيدة النثر» نقتسمها . نفك مغاليقها ونعيد تركيبها باعتبارها «نظاماً» قائماً اتخذ نفس مسارات الأجناس الأدبية الأخرى نحو: المحاولة، التبلور ، ثم النضج، ولا يهمنا بعد ذلك إن كانت «قصيدة النثر» نبتاً عربياً أصيلاً تتدفق جذوره فيتراثنا العربي، أم أنها محاكاة للشعر الغربي ، أو أنها بدأت بما يسمى «الشعر المنثور» على يد أمين الريحاني أو «النثر الشعري» على يد جبران خليل جبران ،

فيفرض التسليم بصحة هذه التسمية «قصيدة النثر» فهي نظام قائم ما دام الباحثون قد اتفقوا على أن الوزن والقافية والروي ليست هي المعيار الوحيد للشعر، وأن هذا النظام الصياغي ظهر مبكرًا في المستويات ومارسه كثيرون من الشعراء منهم أنسى الحاج في ديوانه «لن» عام ١٩٦٠ وديوانه «مفرد بصيغة الجمع» الذي كتبه (أندونيس «بين عامي ٧٢ ، ١٩٧٥) حتى صدور الديوان الثاني «أشعار منثورة» للشاعر المصري فاروق خلف عام ١٩٨٤.

وإذا كانت «قصيدة النثر» تختلف اختلافاً جذرياً من حيث البناء الهيكلي مع القصيدة التقليدية فإنها تتفق مع «شعر التفعيلة» في كونها تجربة حديثة ونظمأً شعرياً يقوم على التلاحم الفعال بين بني القصيدة مما يكون في النهاية بنية كاملة لقصيدة العربية الحديثة، وإذا كان للقصيدة التقليدية خصوصياتها فإن لقصيدة النثر خصوصياتها التي تجعل منها معلماً فنياً، ففي حين تعتمد الأولى على التنمطية والمدة والمثالية ووحدة البيت والموسيقى الخارجية من الوزن والقافية وعلى اللغة التقريرية والمصورة المحددة والاستمارنة المنطقية، فإن الثانية تعتمد على الروايا الواقعية الحديثة ووحدة القصيدة الديتامية والدفقة الشعورية والموسيقى الداخلية وعلى المصورة المنفرجة ذات المستويات المتعددة.

قصيدة النثر ليست مجرد خروج على الأعراف المتوارثة في القصيدة التقليدية في الشعر وفي الوزن الخليلي، كما أنها ليست خروجاً على نظام التفعيلة المرسلة في الشعر العر، لكنها بناء لغوي يستمد شاعريته من الدقة الشعورية ومن الحركة الداخلية للنص، تلك الحركة التي تتمدد في مستويات عدة وتسبح في فضاء النص وتكون مجموعة من العلاقات التي تجعل من النص رؤية حديثة مواكبة لمعطيات العصر وتحدث نوعاً من التزاج و التناغم والانسجام بينهما أو الصورة المحددة أو الفكر المطلق، مما يتتيح للقارئ أكبر قدر من الحرية والقدرة على التحرك ملتمحاً و خالقاً ومبدعاً بدورة.

### في المنهج

مقامرة هذه الوقفة لها أبعاد أربعة:

الأول: إن «قصيدة النثر» لون من ألوان الشعر العربي له شعراً وله قراءة على

مستوى بلدان العالم العربي فهي واقع قائم.

الثاني: إن الشعر على طول امتداده الزمني حفل بالكثير من محاولات التجديد والخروج على بحور الخليل بن أحمد وهي محاولات امتدت من موضوعات الشعر ومعانيه وأغراضه إلى لغته وصوره- أبو العتاهية- أبو نواس- أبو تمام- شعراء الأندلس.

الثالث: أن البحث العلمي لا يعترف بالحدود المطلقة للفن، ولا بالقيم النهائية للشعر كما يرفض إنكار حركات التجديد مجرد أنها جديدة.

الرابع: أن كثير من الدارسين لا يرددون برأفسون بإصرار «قصيدة النثر» وعلى ضوء هذه الاعتبارات :

فإذا كانت قصيدة النثر قد خرجت على كل تقاليد الشعر الموروثة فما هي البدائل التي قدمتها ؟ وهل هذه البدائل تكفي لاعتبار «قصيدة النثر» شعراً؟

وفي حدود منطلقات هذه الأطلالة -الحركة الداخلية في قصيدة النثر- سوف نقتصر على الجانب التطبيقي التشريحي لإبراز الحركة الداخلية التي يمكن اعتبارها بدليلاً لأعراف الشعر المتوارثة التي خرجت عليها «قصيدة النثر» وستقتصر على تقديم نموذج واحد تتمثله قصيدة نثرية واحدة لأحد الشعراء المعاصرين سنجرى تشريفها إلى بني مستقلة من أجل كشف الغازها وإعادة بنائها من جديد كى نصل إلى كل عضوى حق لها.

هذا النموذج / النص هو قصيدة بعنوان :

«الموت لا يزال على قيد الحياة »/للشاعر /فاروق خلف من ديوان «أشجار منتشرة» . ص ١٦١-١٦٤ مصدر عن دار شهدى للنشر عام ١٩٨٤.

(١)

يَا عَزِّزَاءِ  
يَخْتَبِئُ الْفَجْرُ الْمُبْتَلِ  
تحْتَ مَظَالِمَ عَيْنِيْكِ  
يَا عَزِّزَاءِ  
أَمُوتُ بِمَا تَقُولُهُ عَيْنَاكِ  
لِلْفَجْرِ الْمُبْتَلِ

وقد سطّرات الماء  
وزهر الطبل  
أوى إلى عينيك مهزوما  
بسکر الليل  
وحرب الليل  
ماتزال تشتعل  
بين الألهة بداخلى  
وأنعمقى مخببة بدم الليل  
وألهة لا تموت ولا ترحل  
ولا تقوى على الفعل

(٢)

أوى إلى عينيك مهزوماً أعض على شفتي  
أضيق لحم الأيام التالفة بسماكتى  
تؤلمنى ذاكرتى  
تؤلمنى ألفتى  
ما أطول ليل الموتى  
ليس ثمّة نبوءة  
ولا أمنية  
ولا شفاعة  
لكن الألفة شاخت فجأة  
كشافت عن موت لا زال على قيد الحياة  
حين جاءت عيناك يا عذراء  
من خارج السكارى  
من داخل البكاء  
حيث كان الفجر المبتلى يختبئ

والفنان وزهر التين

وكرم اللليل

وغيابات التخيل

ترتدينى كوطني

(٣)

أبحث فى عينيك

عن كهف مسحور

تركت به لعبي

وجلد طفولتى

وناكرتى

حين خرجت عارياً فى غابات النور

ذات نهار

أبحث فى عينيك

عن قطرة مطر

أزهو بها على شفتي

أبحث عن كلماتى

فى لغة لا زالت تتشكل فى عينيك

أبحث للفتى عن دهشة

لرمادى من نار

لسفافى عن نهر

لاموت بعينيك .. يا عذراء

**الحركة الداخلية للنصل:**

ما الذى يعنيه النقد الحديث بالحركة الداخلية للنص؟

عندما ثارت قصيدة النثر على كل تقاليد الشعر الموروثة خسرت الإيقاع الخارجي

المتمثل في الوزن والقافية وحركة الروى، وضفت أيضاً بعمود الشعر، الذي ينتمي داخله



هذه القواعد المعروفة، وكانت الحركة الداخلية هي البديل، وهي حركة ديناميكية تتعدد في أداء القصيدة طبقاً لدليكتيك شديد التشابك والتعقيد يتم فيه حوار جدل عميق بين جزئيات العمل الشعري ويفقد فيه القارئ خاصية الأشاعر المستمر لتوقعاته ذات الطابع الاستطرادي كما يقول د. صبرى حافظ. وهذه الحركة الداخلية تتشكل في نسبيج يسوز فضاء النص، ويبعث على إشاعة التوتر في النص ككل متخللاً دلالات النص المتداخلة المتشابكة تشابكاً معقداً. وهذه الدلالات تشكل حقولاً متباورة تتمحور في محاور عدة تختفي وتبرز داعية القارئ إلى التجول داخل النص بحثاً عنها.

إن الكلمة المفردة لم تعد تسلم قيادها للجميد العام، داشماً لون من الجيولوجيا الحيوية مما يجعل القارئ في حالة مواجهة دائمة، لقد أصبحت الكلمة في النص الحديث موسوعية تتضمن تلقائياً كافة التوقعات التي يتطلبها النص - رولان بارت - ولعل هذه الحركة الديناميكية هي مصدر إصابة القارئ غير المترس بصدمة الفراوة والغموض، فعليه إذن أن يستعد للتعامل مع هذه الحركة التي ترفض المألوف والواضح، عليه ألا يقف عند حدود البيت أو الأبيات وإنما يتحرك حرأً داخل النص ويجري معه حواراً جدياً أيضاً.

### مواجهة النص / تحليل القصيدة:

يمكن التوقف على أبعاد الحركة الداخلية للنص / التسويج على مستوىين ، مستوى المفردات المفجمية ومستوى الوحدات الكلية، وذلك على امتداد مقاطع النص الثلاثة.

فنجد مفردات موضوع الحياة في المقطع الأول / عذراء / الفجر / المبتل / مظلة / قطرات / الماء / زهر / الطل / أوى / سكر.

وفي المقطع الثاني / أوى / الألفة / الحياة / عذراء / الفجر / المبتل / الصفاف / زهر / كرم / النخيل.

وفي المقطع الثالث / لعبى / طفولتى / النور / نهار / قطرة / مطر / أزهو تتشكل / صفاف / نهر / عذراء .

ونجد مفردات موضوع الموت في المقطع الأول / يختبئ / أموت / مهزوماً / سهد / حرب / تشتعل / مخضبة / دم / ترخل .

وفي المقطع الثاني / مهزوماً / أعرض / أضفطر / التالفة / تؤلمني / ليل / الموتى / شاخت /  
البكاء / يختبن / الليل / غابات.

وفي المقطع الثالث / كهف / عارياً / غابات / رماد / نار / أموت.  
وهكذا تتصل مفردات موضوعة الحياة في المقطوع الثلاثة إلى ٢٤ مفردة بينما تتصل  
تتصل مفردات موضوعة الموت إلى ٣٠ بفارق ٤ مفردات في المقطع الأول و٦ مفردات في  
كل من المقطعين الثاني والثالث.

ومن الرؤية السطحية الأولى للقصيدة يتضح أن الهيمنة في المقطع الأول للحياة  
وفي الثاني للموت وفي الثالث للحياة.

على أن هذه الرؤية الأولى تتناقض عكسياً مع الرؤية المتعمقة لفضاء القصيدة فهي  
رؤبة مضللة وخادعة فاكتشف الحركة الداخلية للنسم يحتاج إلى رؤبة متعمقة في أصوات  
النسم.

ففي المقطع الأول تشيع وتتكرر المفردات الموحية بالعذرية والبكارية والميلاد والطهارة  
لتثبت دعائم الحياة وتجعل منها ثيمة ترفرف في فضاء النسم حتى لتجعل منها العنصر  
المهيمن والمسيطر.

وعلى الطرف الآخر من هذا المقطع تأتي مفردة الموت بنفسها لتوحي مباشرة بالفناء  
والعدمية والتلاشي.

إن مفردات الحياة تقيم مع مفردات الموت علاقة تناقض مبدئي، ولكنها تناقض غير  
متكافئ فحيث لا ترد مفردة الحياة بلفظها لكونها تظل متوارية غائبة كالسحب ، عائمة  
كالقش وكالطل وهو أضعف من المطر، وحيث ترد مفردة الموت مكررة بصيغة المضارع  
الصالح للحال والاستقبال ومعززة ببقية المفردات الواضحة الصريحة قوية الإشعاع فإن  
الثانية تحتوى الأولى وتردها إلى العنوان ( الموت لا يزال على قيد الحياة) والنتيجة أن  
عنصر الموت هو الذي يبسّطر حقيقة على المقطع الأول بغض النظر عن عدد المفردات وهو  
الذى يحدد مسار العلاقات الداخلية للنسم.

وفي المقطع الثاني / ترد مفردات عائلة الحياة ١٠ مرات بينما ترد مفردات عائلة  
الموت ١٥ مرة ولكنها ترد بطريقة عكسية لطريقة ورودها في المقطع الأول بما يوحى

بهيمنة الحياة على الموت بالرغم من القلة النسبية لعدد مفرداتها.

وفي المقطع الثالث تتأكد هيمنة الموت.

ونخرج بنتيجةتين هامتين:

أن ثمة تناقضًا ميدانياً بين عنصري الحياة والموت.

وأن علاقة التناقض هذه لا تلبث أن تحول إلى علاقة احتواء لصالح الموت.

على أن هناك مفردات ينفرد بها المقطع الثالث وهي مفردة «أبحث» التي ترد أربع مرات حيث تعمل هذه المفردة الجديدة على تشطير المقطع إلى أربع فقرات تتضمن البحث المستمر عن الطفولة والبراءة والماضي وعن مصدر الحياة وأداة للتفاهم معها، وتلاحظ أن هذه الفقرات أو الدفقات تبدأ في كل مرة بالبحث بصيغة المضارع وتتجه بأن البحث لم يزل جارياً من قبل الشاعر/ الباحث، وأن عنصر الحياة الذي يبحث عنه الشاعر لم يزل مختبئاً ومتوارياً خلف عنصر الموت بما يؤكد النتيجة السابقة. كما تلاحظ أن القاسم المشترك الأعظم في هذه الدفقات الأربع هو مفردة «العين» مثنى ومضافاً إلى ضمير يعود على العذراء و مجروراً بحرف الجر «في» في المقطعين الثلاثة الأولي وبالباء في المقطع الأخير وأن الجار والمجرور جاء متعلقاً بالبحث، وهذا يعني أن البحث ما يزال مستمراً في عيني العذراء التي ترمز إلى الحياة.

وعلى مستوى المقطعين الثلاثة التي تكون النص/ القصيدة نلاحظ أن مفردة عذراء ترد ثلاثة مرات منادي: «يا عذراء» بما يعني توجيه الدعوة إلى المخاطب وتتبنيه للإصفاء، وسماع ما يريد المتكلم وأنها قد نوبيت بحرف النداء «يا» وهو لاستدعاء المخاطب البعيد أو من هو في حكم بعيد كالنائم، أو الخالق، وبما يؤكد أن «عذراء» هنا لا تشكل بالنسبة للكاتب أكثر من عنصر ينضهر ويذوب في عنصر الحياة الذي يتتشبث به، وهو يرد في بداية المقطع الأول وفي منتصف المقطع الثاني وفي نهاية المقطع الثالث.

وهذا التشكيل البنائي للقصيدة هو الذي يحدد مسار الحركة الداخلية للنص، حيث يلتقي متناغماً مع تذبذب الحركة ومتارجحاً بين الحياة والموت.

ففي المقطع الأول تأتي الناداة للتتبنيه وببداية البحث:

يا عذراء

يختبئ الفجر المبتل

تحت مظلة عينيك

لكن المناداة تتكرر في هذا المقطع حيث ترد بعد الدفقة السابقة مباشرة:

يا عذراء أموت بما تقوله عيناك

فما يبحث عنه الشاعر هو في الوقت نفسه سبب «الموت» فالموت لا يزال على قيد الحياة ، ومن ثمة قلنا بأن العنصر المهيمن في المقطع الأول هو عنصر «الموت».

وفي المقطع الثاني، ولأن الحياة التي كانت مخفية في المقطع الأول أصبحت أكثر قرباً ومن الألفلا يجد الشاعر حاجة للبقاء بالمناداة الذي يعني التنبية، والبحث ومن ثمة جاءت

المناداة بعد بعده منتصف القصيدة :

لكن الآلفة شاخت فجأة.

كشفت عن موت لا زال على قيد الحياة

حين جاءت عيناك يا عذراء

ومن ثمة قلنا بأن العنصر المهيمن في هذا المقطع هو عنصر «الحياة»، ولذلك ولأن الحياة لم تظهر بعد لعلى مستوى الرؤية ولا على مستوى عنصرى المفردات والوحدات التركيبية فقد بدأت الأبيات السابقة التي توحى بتسلط «الموت» بحرف «لكن» الذي يقيد الاستدرال .

وفي المقطع الثالث بعد أن تدخل عنصر التغليف، وجعل الموت يهيمن على الحياة ويحتويها داخله كان التشكيل البنائي في القصيدة يحتم أن تنتهي بمناداة العذراء:

لاموت بعينيك

يسا عذراء

وهكذا بدأ الشاعر القصيدة بمناداة العذراء في المقطع الأول وختمتها بها في المقطع الثالث (الأخير) وجاءت بعد منتصف المقطع الثاني (الوسط) بقليل. كما جاءت المناداة في القطعين الأول والأخير في بيت مستقل، وفي المقطع الثاني الوسط جاءت ضمن حدة تركيبية.

كما نلاحظ أيضاً على مستوى الوحدات التركيبية ، أن الوحدة التركيبية:

يختبئ الفجر المبتل.

قد وردت في النص مرتين: في المقطع الأول (يختبئ الفجر المبتل) وفي المقطع الثاني (حيث كان الفجر المبتل يختبئ).

ففي الأول وردت الجملة مكونة من فعل (يختبئ) وفاعل (الفجر) الموصوف بصفة (المبتل) ليؤكد أن الفجر المبتل هنا مختبئ في الزمن الحالي ، زمن الكتابة، وهذا يوحي بغياب عنصر الحياة وحضور عنصر الموت المهيمن على المقطع مع صفتة وقد تحول إلى اسم لكان، وهذا التركيب يعني الإفادة بأن الفجر المبتل منسوب له (الاختباء) وأن هذا الاختباء تحقق في زمن ما مضى بدليل الفعل (كان) وأن الفجر هنا لم يعد في الزمن الحالي مختبئا بما يؤكد هيمنة عنصر الحياة في المقطع الثاني على الموت.

وفي المقطع الثالث، لا يرد أي من مفردات هذه الوحدة الترتكيبية (يختبئ - الفجر - المبتل) مما يوحي بانعدام الحياة وذوبانها أمام الموت الذي عاد ليتسقط مرة أخرى، ويبتلع الحياة في جوفه ، ويجعل الحياة مجرد حلم يحلم به الشاعر و يجعل في النهاية (الموت لا يزال على قيد الحياة).

وهكذا فإن الحركة الداخلية للنص تبدأ بالموت ، لتنتهي بالموت، ومعنى ذلك أن الموت هو العنصر المهيمن على النص ككل.

وهكذا يمكن أن نصل بعد هذا التشريح إلى تأكيد ما يلى:

\* إن «قصيدة النثر» هي نظام لغوي مصياغي يستبدل بالإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن والقافية ووحدة الرؤى لونا من الحركة الداخلية تسبح في فضاء النص وتتبّع من التشكيل البنائي وتحدث نوعاً من التزاوج والتنااغم بين هذا الشكل وحركة النص الداخلية.

\* أن «قصيدة النثر» بهذا التكوين والتشكيل تدفع القارئ المتمرّس دفعاً إلى معايشة النص ومعاناته ، وتتيح له حرية أكثر للتجول داخل أداء النص.

\* أن «قصيدة النثر» كما في هذا النموذج الذي قدمناه للشاعر / فاروق خلف هي بهذه المواصفات لون من ألوان الشعر العربي.

# قصائد من فاروق خلف

## نداءات أولى واستجابات الأخيرة

ضاقت على جموحي طلاقة تجذير:  
فأفتحت لي جسدهك، لأرکض فيه بروحي لا تتعاط هذه الكلمات  
وقد صار جسدك أكثر فراحة من كل ما إلا عندما تكون الرمال ساخنة  
أكتب سلاماً لعينيك مصربي  
وصار جسدك أكثر فراحة من لغة لا تهب، يا حبي الأخضر  
إلا على إيقاع اغتصابك - لا أكتب لك لأنقول:  
سلاماً لعينيك من التيه هببني احتفالاً آخر  
يا متأهفي ساغرق من جديد  
فنان أوغل في فি�ضانك فالبحار كلها وراني  
ساعدك تطيرين سؤالك والبحار كلها أمامي  
وخذني جوابي كأساً على الطريق... وليس معنى إلا مشهد جسدك  
تغالبني الأغانى يتحدى ويتحدد  
فأفتحتى مسام يديك واسمعيني يتتمد ويتمدد  
تغالبني الأغانى التي قنح معينا مصقولاً - ولا أكتب لك لأنقول:  
كلمربايا امنجعنى أشياعاً أخرى  
ولا تلد سوى الشطابيا (أغبو بها من وحدتني  
جنتك على هيئة الشاعر فأنت اعتقلت أعضائى  
بحمل النبوة ودرع المطر وأقضائى استقللت عنى  
جنتك أحمل صرةً ألوانى - ولا أكتب لك لأنقول:  
النبيلى والمسلى والمسمرى والتسبى بأن صراء الوطن الكبير

أتعرف بأنى كنت صغيراً - ولم أكبر بعد -  
 ولكنكى كنت أعرف كيف أقتاد البراعم  
 إلى باب الحلم  
 وأتعرف بأنى كنت فقيراً - ولم أثر بعد -  
 ولكنكى كنت أعرف كيف أبادلك النجوم  
 بالورود  
 وهلال ركبتك بكون الأرض  
 ويل لن علمي التاريخ  
 ولم يذكر لي  
 أن الويل لن لم يختبر العجلة  
 من يختبر الصاروخ  
 وأن سلطاناً العربية  
 لا زالت تندّ البناء، في الجسم أو في  
 التراب  
 وأن الحاء العربية تعنى حياً  
 قبل حجاب  
 وأن السماء مرأة  
 تأخذ سيمباً الأرض  
 وكيف نركض في حجر الظلام  
 ركض الشموع  
 ولا نتحزم إلا داخل منشور الضوء  
 جزماً من انكسار الشعاع  
 «وتخرلنا المبابر ساجدنا»  
 فنبادر السلام بالسلام  
 ونبادر الكلام بالسلام  
 ....  
 سيدة المال والجمال  
 سيدة الصدق والردع والنظام  
 نحن أبناءك البشامى، ضعنا في مآدب اللئام

والزيتونى  
 أعطيتكم فیروز الألوان  
 وجنتن على هيئة حكامك  
 ومخبريك وأحكامك  
 الكاكي والکابي والکيبان  
 على هيئة جلاديك وجلابيك  
 الطوبى والطفعن والطمثان  
 أعطيتكم جرجى، وأعطيتني متسلى  
 سلاماً لعيينيك الفراشتين على الغمام  
 وأنا أطلع فراشة من فراشة ياتجاه الضوء  
 والشمس تدخل في جسدي كل صباح  
 والشمس تخرج من روحي كل مساء،  
 والوقت نداء  
 سلام لعيينيك المضايدين  
 كلما حملت الشمس جارها  
 ومضت لا تلوى على شيء  
 \* وكلما استبسلا الضوء  
 في حواري الحقول  
 وتقلب الحزن في الأفق الرمادي  
 وكلما دخلت في الليل أحاديد الرغبات  
 سلاماً لعيينيك  
 أنا العاشق البرى  
 وأنت البراري  
 بير بينتنا المخلاف بوعده  
 وبلتقى الشوك بالمرير  
 أنا العاشق البحرى  
 وأنت النوارس  
 مراهق أنا كالماء، أنسكب من أياريقى  
 عند أول التقى، للشمس بالهواجس

في تفسير لنا نحن الموارج  
 على شريان العالم التاجي  
 في تفسير لهذه القضبان والأساور  
 تطبق كلها على قبة لا تم  
 وتطبق كلها على عنان يقف على السور  
 وتطبق كلها على جملة لا تقال  
 لماذا سيجود الرحم المصري البلوري  
 آخر الأمر؟! أنتِ  
 فناتي المصرية  
 النخلة البنفسجية  
 تقبل بخوضها نحو الشمس العربية  
 تغطى عورتها بسجادة الصلاة العربية  
 تسيل خصوصية نحو البذرة العربية  
 في تحدٍ لا نهائي ، لكل ما هو آسن  
 وتحت اللسان  
 ولكن وأسفني ، سيدركها الختان  
 حظنا كفافنا  
 هجرنا الموصل ، وخربنا المقطوع  
 وأنتِ ، أنتِ يا إيزيس  
 رلهيَّة المثنيَّة ، متى تصعدين عرشك؟!  
 وهو نحو الفرقاء ، نذوق مرارة بعد مرارة  
 لا أستثنى احتفالنا بالحرية ، وبالجلاء ، وقيامة  
 الشهداء  
 أولئك الذين دعوتهم إلى صفي ، إذ خذلني  
 الأحياء  
 وماذا أملك غير نزفي ، لأمضى به إلى البحر  
 المتوسط  
 وأشهد إعادة اقتسامنا من جديد  
 وأشهد التهامنا الأخير ، وبعضاً لبعض

نريد خيراً وحساء ، ومنازل ماء ، ودراهم  
 وشبوخنا الأجلاء  
 مشغولون بأحكام الاستنجاء ،  
 وأبطالنا الأشاوش ، يعجزون في الحصاد  
 يا أمينا الغولة  
 عليك السلام  
 ردِّي علينا بالأمان  
 وبأنه لولا السلام سبق الكلام  
 لاكلت منا اللحم قبل العظام  
 يا أمينا الغولة  
 نحن أبناء السعير  
 أرضعتنا أرضنا لبن الحمير  
 صنعتنا في خزائب المدائن المهولة  
 وخلفنا تاريخنا المطرز الملوك  
 نريد أن نغير

نريد أن نغير أو غوت  
 سلاماً لعيونك بلادي  
 من الزمان الحديدى الجديد  
 من الخاملات الرمادية  
 وقد دخلت سواحل القلب العربى  
 مختشدة بالوهج البراقى  
 طعنة تستحقها من الغضب الغربى  
 ردت إليها  
 بضاعتنا المشعة بألوان الطيف  
 مصاغة على شكل قرارات ونصل  
 يجرب في الظهر أقانيم أسلاف الطوائف  
 فكرى معنى يا وردة القلب  
 في تفسير لبلادنا التي لا تملك غير الشجب

والريح تسترد سلاحها وتقاتل	ظهيراء.
وأنقذ ساحلاً بعد ساحل وأقاتل	سلاماً لعينيك ميلادي
وأحتمي ورا رقص الصفاصف وأقاتل	سلاماً أخير
وأشجار الفاكهة الحمضية تتصف وأقاتل	لشقيقك الشعلة المرودة
وأذوق لحظة شغف أزرق	في قلب جوهرة
فاحيا وأزرق	لدلتا جسدك الرخامي
حياتي..	مكسوة بالرغب المحرى
أحببت أن أغري جسد الفجر، لأنكِ	تقوم وتضرم ملءاً، في حجرة القلب الشترية
عسايَ ينهض	في الليل الشجي نافورة، ينبثق من كأسها
وجسد الورد	العارى
لهل برتعد	ماها الناري
وكرهت أشياء لا ذكرها	.....
وعرفت أن لا جواب	ما أحلى مشهد جسدك البركاني
إلا ما ذكره	يا امرأتي وبلامدي
أفرغت قلبي ، وملائـٰ ضميرى	شلالك يتدفق
أصبحت معايدنا بلا طعم	من قمة قممى
كأنى تمايخت بمحضى	إلى بشر آهارى
.....	ولابطئني حمرى
وأيقنت بأن الموت حياتي..	سأظل محموماً بثارك، إلى آخر عمرى
فتاتى تفك أزمار شوقها الأبدى	ضمى يدك البيضاء على عشقى
وتخرج فى رخامها الوردى	ضمى عشقى ليشقق
تستحمد بمانها النيلي	واذكري أن أمى كانت شمعة فقيرة، ولدتني
وتشطط مراهقتى باصبعها النجلاء	في السر من قمر مجهول، فلا أعرف غير أن
ونتفزع من تفسير جنونى	أضيقى
فأطوى يدى.	عندما يهاجم قلبى الشواطئ

## بلادی فتاتی

بلادی لفتی  
خيالی هاتم فوقتها  
يقرأ ضوءها  
طلها  
سرها  
يملى على صدرها  
هبوبا خفيا مليا ينحو انهما  
يفجر عطرأ باكمامها  
يراهما فتاتي  
كما يتمنى لها أن تكون  
وعرس الكون



أن تبدو لائقة وقادرة  
 لتقول قبلة كأنها جاءت عفوا  
 من يمسك زئبق اللحظة،  
 ويستميل عنق الكلمة ، ويعد  
 إكليلًا من زهر البسمة  
 ويلقى بأشštلة الليل والعشب إلى  
 الهزير الأخير  
 على شكل استجابة  
 لتلك الكروم عندما تهب .. تقاوم  
 النوم  
 وتعطى وعودا من الضوء الملوثى  
 بالذهب  
**الذى يضئ هنا**  
 الذى يبرق هنا  
 ليس رمان الذاكرة  
 يتصف على شجر القلب فى  
 الخريف  
 والتى تمرق هنا  
 ليست عربة الخيال المجنحة  
 كالبراق  
 تخط طريقا للقوافل فى أواخر  
 الصيف  
 لا تمحوه العواصف  
 بل رائحة النعناع تستفيق  
 عندما تختالط ثنايا الجسد  
 عبر الشوب المبتل بالندى ..  
 وزفة العرق الأولى  
 هو الفجر يصعد  
 لم تنامي بعد  
 لا لم أنم  
 لا أشفق إلا على يدى  
 عليها أن تكبح جماح الخوف

## المشهد

ليركض اشتحالك بعيدا عن الموقد  
 لتنتقض قطعانك بعيدا عن الموعد ..  
 لتكن بقايا ليل  
 بقايا حس داخلى  
 بقايا جسد  
 تنبئ عن وقوع أسطورة  
 خارج الحدث  
 لتشد العيون إلى الوراء



تذكروا أن الغناء مرسل وشجى  
 وحميم  
 لنا الآن أن نتمدد داخل المشهد  
 وأن نعيش  
 كآخر ما نعيش  
 فكل هذه الجموع سوف تندرج  
 -فيما بعد- في نشيخ واحد

قليلاً إلى الوراء  
 ستقابل المشهد  
 بنصف وعى  
 لم يعد هنا احتمال لطر  
 هى روح جافة تشيع  
 لا مكان لبخار الماء  
 لتضيع الطرق لأن بالمسابع  
 ويجتمع هنا وهناك حشد من  
 الظلال  
 وإنها لبطولة .. أن نعيش هذه  
 الحياة.

# بغداد تكتب ما تشاء من الشعر على أستار البلاد

ما تشاء من الأرق  
وتسقط عشاها ك أيام الفراق  
كأطفال العراق، أحلاماً تطاق،  
وأحلاماً لا تطاق

بغداد تكتب وجه عصفور  
أوقعه الضوء في أطلال القراء  
تكتب لين عصفور  
أوقفه الصوت في أطلال القراء  
لعل الهواء المدحور  
يحرك الأشياء كالأشياء كى تفور

بغداد تكتب ما تشاء  
من الحمام والصقور  
بغداد عاصمة الكبرىاء  
اسمها رسها

رسمها جرحها  
جرحها مزمن كالشهداء  
بغداد عاصمة الصبابا والسبايا

والحن

بغداد حاضرة الزمن  
• تكتب ما تشاء من الرقاد

بغداد بين يدي الحلم  
تتوهم في ذلك النجم  
ثقباً من الضوء يخلو من الألم  
يعلو بها المد

باتجاه المحظوظ من الشفق  
تخلع درعها في الفلك  
تهوى به في ماء الخليج الحالك  
زهرة تقلب أوراقها في حناء الغروب  
والنقط ملتصق بريشها

بغداد تكتب ما تشاء من الندوب  
تكتب ما تشاء من الذنوب  
من حيث تطل السعاء من الشحوب  
تلقي بخطبها الملتهب، وتنتفها على  
الدروب

تكتب ما تشاء  
فالأشياء تربى خرافها وذبابها في  
شارع الرشيد

عليها ما عليها وليس لها مالها  
والأشياء تربى حرابها في الكبد  
بغداد تكتب ما تشاء من الورق

وتنتحب - لا يطأعها الرقاد-  
 بغداد تكتب بين يدي الوعر تكتب ما تشاء من الرماد  
 بيتاً من التمر - لا يطأولها الرماد-  
 وبيتاً من الفمر بغداد لا يليق بها الحداد  
 تكتب ما تشاء من الشعر بغداد تجري في الأعلى  
 يهبط بها الجذر ، باتجاه التراب كانتها النهر يصب في البحر  
 باتجاه العرب الصباب يدب في الضباب  
 ستقرب .. وتحلخ أخيرا حول الصخر يشب في المصفر  
 قمرنا أو هي الغراب الأبيض  
 وتنسحب من الزمان تبحث عنه الحاملات الطائرات  
 لنشهد اغتصاب عربي من برج وعواصف الصحراء  
 العقرب وشالب الصحراء  
 لعربة من برج الميزان غراب الشخصي العالي  
 ستقرب.. سيحدثنا عنها الامس كان بما يحفظ من دفاتر الغيب  
 كان المكان وعدوا وارفة على الخ وماء السراب  
 كان المكان بثرا نازفة لمترجف بعد بغداد تكتب ما تشاء من الغياب  
 كان المكان جلوسا على ساحل الأرض تسقينا إكسير هذه الصعب  
 كان المكان عصبا حائرا ساحرا إكسير هذه الرقاب  
 كان المكان كوكبة من الرمل وعاصفة تحاورنا بين يدينا  
 من الصحراء ومن قدمنا  
 كان المكان مزيداً من النفط مقابل تمسكنا من مراثينا  
 الغذاء تمسكنا من أمانينا  
 كان المكان غلالة من غاز الخردل المدينة الكثيرة الشعب  
 كان المكان رهانا على الخروج من تناهر أشباحها فينا  
 الزمان تحز بيدنا أكلها.

# حلى سالم

## ثلاث شجرات ثم برقاً

### المصادراتى

#### (١) عدى الصعيدي

بيشى وبين الفنان التشكيلي الكبير عدى رزق الله علاقة خصبة عميقة- على الرغم من أخطائي المتكررة فى حقه- منذ أن عاد فى أوائل الثمانينيات إلى مصر بعد أن قضى كل السبعينيات فى باريس ، يرى ويتعلم ويرسم ويتطور ويعملو . وعدى رزق الله ربما كان أكثر الفنانين فى تاريخ مصر الحديث الذين صنعوا جسرا حميمًا من الصلة بين الفن التشكيلي والشعر. حتى أن صديقنا كريم عبد السلام وصفه بأنه «الشاعر عدى رزق الله».

وعلى الرغم من أننى لم أكتب عن رسوم عدى إلا فى إشارة بسيطة فى إحدى قصائد «فقه اللغة» تقول «صنع عمود النار بين نخلتين، هل تلخص علينا عدى رزق الله؟»، فإن الكثير من زملائى وأصدقائى كتبوا قصائد كاملة فى فنه ، وأنكر منهم : عبد المنعم رمضان وأمجد ريان ووليد منير ومحمد كشيك ، وعلى رأس هؤلاء بالطبع الروائى الكبير إدואר الخراط . ولن ننسى قبل كل ذلك أن ساعرنا الكبير أحمد عبد المعطى حجازى هو الذى افتتح هذا الجسر الحميم منذ السبعينيات فى باريس بمحبتهما كتب عن رزق الله قصيدة «آيات من سورة اللون» التى يضمها ديوانه «كائنات مملكة الليل». عدى حالة فريدة فى جمالياتنا المعاصرة . يرسم بالألوان المائية . ويركز معظم عمله

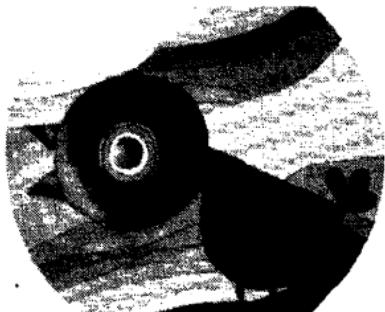


على تجسيد الجسد الأنثوي ووروده السرية . مائتياته ساخنة طازجة حارة . فضلاً عن ذلك فقد أنجز مجموعة باهرة بعنوان «شهادات الغضب» وأنجز مشروعه هاماً للطفل بعنوان «تمر»، وتمر اسم ابنته، وتستطيع أن تلمع العلاقة بين التمر وصبيحة عدلٍ - كما أشار الخراط بحق - والتخيل المكاثر في رسومه.

وهو دائمًا يطبع رسومه على بطاقات صغيرة أو متوسطة الحجم ويوزعها على محبيه، وكثيراً ما استخدمت هذا الرسم رسلاً غرامية، حيث أكتب على ظهرها فقرات من شعر الحب أو شعر الصوفيين أو شعري وأهديها للأحباب ، لتحمل بطريقة ضمنية مكتوب صدري.

مؤخراً أقام عدل رزق الله احتفالية تشكيلية شعرية ، على ثلاثة أيام بكرمة ابن هاني ، بمناسبة بلوغه الستين، حضرها الشعراء والكتاب وألقوا فيها إشعاراً وشهادات عنه . وما زلت أذكر قصيدة عبد المنعم رمضان «ناريمان عدل رزق الله» : «أنتظرك الروح الواضح مثل الأرض ، أنتظرك دخولي تحت علامته ، وخيفولي تلهمت خلف أراجيع الأطفال ، هذا الجسد الطافع بالأجسام الخفية ، ينسلي إلى أوراقى ويدذكرها بالينبوع».

وقد صدر عن هذه الاحتفالية كتاب جميل أعده الفنان نفسه ، محتواها على سيرته الذاتية بعنوان «الوصول إلى البداية» ومحظواها على الأشعار التي كتبت في فنه . أرسل لي عدل نسخة من الكتاب عليها إهداء مكتنز بالدعابة ذات التلميح العاطفي ، يقول «إلى حلمي سالم ، يوماً ما سأهزمك». وحينما التقينا صباح اليوم التالي شكرت وامتننت ، ثم ردت الدعابة قائلاً «عشم إبليس في الجنة يا عدل».



## (٢) واحة عز

أول مرة عرفت فيها عز الدين نجيب كانت في سجن القلعة عام ١٩٧٢. كنا محبوبين بسبب الاشتراك في الحركة الطلابية المصرية. كنّت في زنزانة مع كمال خليل (مناضل كلية الهندسة التحويل، والمهندس المثقف الحالى) وتالث لا أذكر اسمه الآن. بالمناسبة: قرأنا على جدران الزنزانة اسم محمود أمين العالم، وقرأنا جملة محفورة على الحائط تقول «يا داخل هذا المكان اذكر ربك الدين»، والتتوقيع «محمود السعدنى» في الأيام الأولى من الحبس سمعنا من الزنزانة المقابلة صوتاً يصيح «مين في الزنزانة اللي قصادي» فردنا عليه ذاكرين أسماءنا فصاح «أنا عز الدين نجيب، فنان تشكيلي». كانت هناك مجموعة من الثقين التقديمين محبوبة أيضاً بتهمة الاشتراك في الثورة الطلابية وتاييدها. كانوا ثمانية، اذكر منهم: الشيخ إمام وأحمد فؤاد نجم وصلاح عيسى ومهدى الحسينى وعز الدين نجيب. منذ تلك اللحظة، قبل ربع قرن، نعم بيّنى وبين عز الدين نجيب صدقة عميقة، لم تخلُ من أخطاء من جانبى، ولم تخل من سماحة من جانبه. زرته كثيراً في مرسمه بالسافرخانة وبوكلة الفورى، وكتب عن لوحاته قصيدة اسميتها «تحولات الضوء والظل» عام ١٩٧٥. وتعاوننا معاً في أعمال كثيرة، أيام كنت مشرفاً ثقافياً بالمركز السوفيتى، وأيام كنت مع طاهر عبد الحكيم في مجلة «فكر» وكان عز مشرفها الفنى، وفي كل ذلك كنت ولا زلت - أجد رقيقة، محترماً، جاداً، منكراً ذاته، صلباً. وعبر المشوار رأه بعضهم ذاتياً ولم أره كذلك، ورأه بعضهم مصطنع زعامة ولم أره كذلك. بل على العكس: كان دائماً يدفع ثمن صلابته، وشمن انتمائه غير الملوث، حتى أنه كان واحداً من الذين اعتقلتهم السلطة منذ عامين (مع كمال خليل وحمدين صباحى) بسبب تأييدهم ثورة بعض الفلاحين ضد قانون الإيجارات الزراعية. وعز فنان تشكيلي (١٩ معرضاً) ونادى (الصامتون، فجر التصوير المصرى الحديث، مواسم السجن والأزهار) وقصاص (المثلث الفيروزى، أغنية الدمية) مؤسس جماعات:

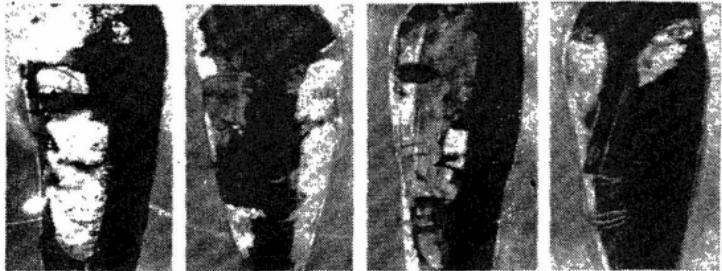
(جمعية كتاب الفد، ومجلة خطوة) ونقابي ، وصاحب تجارب ميدانية جماهيرية .ولهذا فهو في نظرى أحد النماذج العربية لما أسماه جرامشى «المثقف العضوى» .لكن الوصول إلى هذا النموذج من المثقف العضوى كانت له دائمة ضريبته الباهظة .فكثرا ما كان عز يعر بفترات انقسام حاد يتمزق فيها بين هذه المجالات المختلفة .وفي هذه المسألة كنت أراني أشبهه بعض الشبه : التشتت بين مجالات عديدة، بينما الرغبة في الانحياز للفنان وحده فقط تشد المرء وتذهبه .وكثيرا ما كانا نتدارس الأمرـ مع فارق العمر والخبرة والثقافة والإنجاز بينناـ ونتنهى إلى ضرورة أن نتخذ قرارا حاسما بالانتماء للإبداع فيينا فقط، وترك بقية المجالات ، علي أساس أن الهم الأخرى يستطيع الكثيرون أن يقوموا بها، بينما الإبداع لا يستطيع أن يقوم به إلا القليلون .لكتنا بالطبع سرعان ما ننخرط في كل مجال ، لنعود إلى الانقسام والتمزق... غير أننى لاحظ أن عز فى السنوات الأخيرة قد وجّه معظم تركيزه إلى الفن .وخبرا فعل . وهو في معرضه الأخيرـ الذى أقيم بقاعة بيكاسوـ يواصل تجسيد علاقته بواحة سبيوة ، تلك العلاقة الحميمة التى بدأها عام ١٩٨٧، ويستأنفها اليوم بتنقيمات جديدة . وقد لاحظ المختصون أنه منذ معرض ٨٧ـ وربما قبله بقليلـ ابتعد كثيرا عن نبرة المباشرة السياسية التى كانت تسم بعضاً عمله، وعن «البلاغة الأدبية»، التى كانت تتسرّب إلى بعض «لغته» التشكيلية . في «نداء اللوحة»، نضع الإنسان، وخبرة الفنان ، وحكمة سنوات من التأمل والسجن والفكر القابض على الجمر . كل ما أرجووه لا تعتقله السلطة بعد المعرض بتهمة «إفشاء أسرار سبيوة»؛ وسبورة كما نعلم واحة، وجمعها «واحات»، والواحات هي المعتقد العظيم للشيوعيين المصريين من عام ٥٩ حتى عام ٦٤، أي الأعوام التي كان فيها العندليب الأسمر يُقْتَل «على رأس بستان الاشتراكية»، واقفين ينهذز ع المية، بينما لم يكن هناك ماء ولا «نهذز»، ولا اشتراكية ولا بستان ! ومع أن حكومتنا الحالية عائمة في بحر الفنون التشكيلية، فليبدو أنها مصابة بمحاسبة من اسم هذا الفنان، فكلما سمعت اسم عز انتقضت صارخة: «أنت بتقول عز؟».



## (٣) وجوه السيوى

عادل السيوى واحد من أجرأ أبناء جيلى ، إن لم يكن الأجرأ . ففى عام ١٩٧٨، وفي لحظة مصيرية بصيرية اتخذ قراره المزلزل: ترك الطب والتفرغ للفن التشكيلي . وكان بعد تخرجه قد عمل طبيباً بمستشفى النبوى المهندس، ثم طبيباً بمستشفى الأمراض العصبية ، وببدأ يعد رسالة ماجستير عن العلاقة بين الرسم والأطفال من الزاوية النفسية . وهو واحد من مؤسسى شلة المذيل ، التى أهدت للحياة الثقافية سمعه ، نخبة مميزة: المخرج رضوان الكاشف ، المخرج مجدى أحمد على ، السينارىوست محمد حلمى هلال ، السينارىوست سامي السيوى ، القصاصى أحمد النشار ، الناقد محسن ويفى . وقبل أن يتم رسالة الماجيستير بقليل، جاءه الهاتف الداعى يندهه كى يتفرغ للفن . ومنذ تلك اللحظة المصيرية المصيرية وأنا أحسده وأحقد عليه وأغار منه وأحاول تقليله فأفشل ..

عرفنا شلة المذيل أيام الحركة الطلابية ووهج ثورة الشباب فى السنوات الأولى من السبعينيات حينما كان القلب جميلاً والاحلام دائمة . وما زلت أذكر الجلسات الحيوية التى كانوا يعقدونها لمناقشة كتاب «قراءة رأس المال» لأتورسir . وكان سر اعجاب عادل السيوى بالأتورسir يحيرنى . وحينما عرفنا فيما بعد أن التوسير انتحر وأنه كان رجلاً «محظ طلاق» ، زالت حيرتى . وعلى الرغم من أن السيوى يصررنى بعام ، إلا أتنى تعلمت منه أشياء كثيرة ، نجحت فى بعضها وأخفقت فى أغلبها: الإخلاص الرهيب الريب للفن حتى أنه يذكر بجماعة «عبد العزى الشعرا» فى ترااثنا القديم ، فتوافقن أنه من «عبد العزى الفن التشكيلي» المعاصرين . الاستسلام للحب حتى لكان الحياة الحب والحب الحياة . البساطة التى تخترق الراسيات . التخسف من المصانيق الحديدية للمقائد : أليست النظرية رمادية بينما شجرة الحياة خضراء؟ هكذا كان السيوى من أبكر أبناء جيل السبعينيات اليسارى فى التخسف من حمل أثقال الدوچما وهجران الجمل الثورية المقرعة القديمة . ولعل هذه الخفة المبكرة هي التى جعلته (إلى جانب الوهبة الطافرة بالطبع) ينتج فنا



مختلفاً . ولا شك أن رحلته الشجاعية إلى إيطاليا - حينما ندهته النداهة - قد وفرت له أسباب الخفة والعلو والطيران .

ومثلاً ما جرحتنا في أول مشواره لوحاته عن خوذات الجنود المصريين الذين عاش بينهم أيام التجنيد في جبل عتاقة ، وجرحتنا بعد ذلك لوحاته من «الغرف» ومن «طريق الشاعر» «جرحنا الأن» «وجوه السيوي» التي عرضها مؤخراً في مجمع الفنون . وعلى الرغم من البهجة والدفء اللذين يغمرانك وأنت تترنح في هذا البحر المتلاطم من الوجوه إلا أنك لا بد أن تخيب نفسك وأنت تهمس في سرك لعادل : «لماذا تنكا الجراح يا حبيبي؟» . ترى وجهك في «وجوه السيوي» مهشماً «مسكورة» «مطموسًا» «منصباً» ، حالاً ، مهاناً ، فتختم «لماذا تفضحنا يا حبيبي؟» «وتقرأ كلمتك» «لا أسلم من الإرتباك» فتردد في خفوت : «ومن سمعك يا حبيبي؟» .

الغريب أنني - بعد هذا الماراثون الطويل من الوجوه غير المتكررة - أنظر إلى وجه عادل السيوي نفسه ، فأشجب : الرجال يتضجرون بابيضاض الفودين أو اللحية أو الشارب وهذا رجل يتضجج بابيضاض الحاجبين ! هل أحقد عليه مجدداً ؟ هل أقلده ثانية فأنسرق اللون الأبيض من أنبوبته وأدهن حاجبيه فيما أدهن شعر رأسي بالأسود ؟ هل أصب غضبى على بشارة الخورى ، الذى قال : «يا عاقد الحاجبين» «ولم يقل «يا أبيض الحاجبين» ؟ «لا أسلم من الإرتباك» مثلك يا حبيبي .

انطوان شلحت

## الانتفاضة وثقافة الآخر

محاولة في دراسة تأثير الانتفاضة على وعي وإبداع  
المثقفين الإسرائيليّين

الجزء الثاني

### الأجداد يزدادون ضراوة

زمن الانتفاضة الشعبية الفلسطينيّة الكبرى تحرك بسرعة كبيرة منذ أن تفجرت شراراتها الأولى وحتى انقضاض عامين على ذلك وحمل معه، في كل يوم، تطورات جديدة وهامة حتى أصبح (زمن الانتفاضة)، منذ فترة ليست قريبة، المفصل الذي يتواصل عليه مسار الإرادتين المتنافرتين - إرادة شعب الانتفاضة وإرادة الاحتلال - وسط عمليات استقطاب جديدة بين العسكريين وأيضاً، وهذا ما يهمنا في هذا المقام، في إطار العسكر الإسرائيلي ذاته.

وبانقضاض هذين العامين نستطيع القول إن الجوهرى، الذي تطرحه الانتفاضة الشعبية الفلسطينيّة على بعض المفكرين الاجتماعيين الإسرائيليّين، هو أمر أخطر بكثير من ذلك التأثير السياسي الذي يطبع بعيسمه بعض الأوساط الصحفية، وعدها من كتاب الأعمدة والزوايا السريعة والذى، رغم أهميته، يتّرّجح عادة، بسبب افتقاره إلى منهج، بين النقاد فـيتحمّس أحياناً لشيءٍ ويرحب، أحياناً أخرى، بضدّه.

وهذا الأمر الجوهرى، برأى، يمكن في إعادة استقراء التأريخ السياسي للحركة الصهيونية منذ نشوئها وحتى أيامنا الراهنة وما بذرته من «بذور سوء» تشكل مرجعاً ومتکاً لفهم التاريخ المعاصر وللإطلالة على المستقبل انطلاقاً من أن ما يحدث مشدود بكل قوّة إلى الماضي الذي لا يعود، بحالِّي الحال، مجرد ذكرى أو عبرة من تاريخ بعيد إنما هو استمرار يتظاهر في الحاضر. وأى تراخ في هذا الشد إلى ذلك الماضي يجعل التأريخ يستنقع في حركة راكدة.

لهذا لم أجد، دون خشية الوقوع في ارتباك، إلا اسم مسرحية الكاتب الجزائرى الرائع كاتب ياسين «الأجداد يزدانون ضراوة»، (الوتيق فيها استخلاص خصائص الأجداد لغة وتاريخاً) استقرضه عنواناً للتوقف بتفصيل مناسب عند هذا الأمر الجوهرى وتجلياته ومستحصلاته عبر هذه المعالجة، التي يكرثها تقديم نماذج عينية عن الآثار المترتبة على الانتفاضة واستمرارها فيما يخص عودة المفكرين الإسرائيلىين إلى ما ارتكبه «أجداد» الصهيونية من أثام يقدر ما يكرثها العودة على حجم ما حق بأجداد الشعب العربى الفلسطينى، أجدادنا، من آلام.

وما سأورد له قد لا يبدو للبعض فتحاً جديداً. غير أن ديمومة الانتفاضة حتى بلوغها عامها الثاني مع افق الاستمرار، مفتوح بلا حدود، قد راكم المزيد والمزيد من هذه المترتبات ولئن كان بعض ما سيرد مكروراً مما سبق إن جئت عليه فى مقالات منشورة هنا وهناك، فإن ما يستحقنى على ذلك - مع اعتقادى بأن تلك الجهود ما كانت لتضيع هباء - هو:  
أولاً: تعمق هذه المترتبات، أفقياً وعمودياً.

ثانياً: الحاجة إلى الفروع بحكم موضوعى متكامل على هذه الظاهرة الماضية إلى الأعماق (ويمثل على ذلك سلسل من الكتب والابحاث التي تتشكل فى إطار هذا الهم الفكرى). وهذا الأمر يستحيل من غير قراءة موضوعية، متأنية ومتنامية، تتأسس على معطيات دقيقة بعيدة عن الأحكام التصفييقية الانفعالية أو المواقف العاطفية المسبقة أو الاحتيالات التى تنتقصد تزويق الوضع.

## تصحيح التاريخ / تصحيح الواقع

إن اهتمام عدد من المفكرين والباحثين وعلماء الاجتماع الإسرائيلىين باعادة استقراء التاريخ السياسى للحركة الصهيونية ارتبطاً، حسراً، بما يسمى «المشكلة العربية»، التى تكمن فيها منابت النزاع الإسرائىلى - العربى والقضية الفلسطينية، يملى علينا واجب التتساؤل عن الغاية من وراء ذلك؟ وليس من الصعوبة بمكان الإشارة. بشكل أكيد، إلى أن هذه الإعادة فرضتها مسئلة موضوعية حول الجنون الحقيقية لتلك «المشكلة». وهى مساملة بدأت تظهر وتتكرس شيئاً فشيئاً بنتيجة إصرار الإنسان الفلسطينى على التمسك بحقه وهويته الوطنية والذى بلغ ذروته فى الانتفاضة الشعبية المستمرة.

وعملية إعادة الاستقراء هذه، كما تترجمها على الورق النصوص التى توالىت فى تلك الفترة. إنما تقوم على رفض تغييب الماضي أو بعض أحداثه، ورموزه تحت ذرائع وشعارات أيديولوجية معينة أو لاعتبارات سياسية خاصة. وعليه فإن النصوص هنا، تحت الحياة الثقافية والفكرية والسياسية الإسرائىلية على الدخول فى دورة إنتاج موسعة تولد وتراكم المعرفة بحركة الواقع وتناقضاته وتجابه معها بما يمكنها من تصحيح «التاريخ» الذى «جبروه» لها و«جبروها».

عليه. كما أنها تصحح الواقع من خلال تقويض مجموعة من البيانات الخربة وإيقاظ تباشير «الرفض» في هجوم الجماهير العريضة. فهذه النصوص تجاهر باطلاقيتها في «عدم الرضى» الناتج عن وعي لا ينكر عن حقائق ليتحقق تلاؤماً مع الحاضر وإنما يضطرد، متسلحةً بتلك الحقائق، ليصب في التمرد على «الجماع».

وهذا التمرد في «تصحيح التاريخ»<sup>٦</sup> يتمفصل على ثلاثة محاور رئيسية متصلة ببعضها البعض في المبني والمعنى هي:

المحور الأول: تقييم الصهيونية عبر وضعها في إطارها الفكرى الصحيح، من غير تحايل، ومن خلال رؤية ممارستها البشرية التي استبعت اعتمادها المطلق على أولوية حق اليهود في فلسطين على أى حق آخر. ولدى اصطدام تلك الممارسة الصهيونية مع حق «الآخر»، الذى هو في هذه الحالة الشعب العربى الفلسطينى، فإن حق الصهيونية المدفوعة بعدم الجاهزية للتسوية بينهما له الأولوية. وأسانيد ذلك، فى مياغة المبررات، إنكار حق الفلسطينيين فى السيادة على أراضيهم وأبعد من ذلك إنكار أى وجود قومى أو كيان وطنى للشعب العربى الفلسطينى.

المحور الثاني: اعتبار «التصادم»، السالف (بين «حق» الصهيونية وبين حق أصحاب البلاد الأصليين من الفلسطينيين) ورطة كبيرة واجهتها الصهيونية على المستوى الأخلاقى (فى الحد الأدنى) المخرج الراهن منها - فى عرف هذا المنزع - يتمثل فى التخلى عن دعوى التوسع فى الأراضى العربية المحتلة منذ عدوان حزيران ١٩٦٧ وعن إنكار حقوق السيادة الوطنية الفلسطينية على أرض دولة فلسطين بجوار دولة إسرائيل ذات السيادة.

المحور الثالث: القول إن «القومية» افتقدت إلى الأسانيد والمبررات العلمية فى التاريخ المعاصر للجماهير اليهودية. أما «الوطنية»، بوصفها رابطة بين الجماهير اليهودية المفتقدة إلى «القومية»، فهو ما حاولت الصهيونية أن توجدها من خلال دولة إسرائيل دون أن تحقق النجاح المنشود.

لنمثل على منطق هذه المحاور الثلاثة بقراءات واستشهادات حارة:

الباحثة المتخصصة فى الشؤون الصهيونية البروفيسور آنита شبيرا أصدرت مؤخراً مؤلفاً متميزاً بعنوان «المشى على خط الأفق» (٢٠). أبرزت فيه حدة التناقض بين الصهيونية وبين واقع البلاد التى «حثت» الجماهير اليهودية على الهجرة إليها والاستيطان فيها لإنشاء «وطن قومى» عليها (فلسطين).

تقول شبيرا: «أحد المنطلقات الأساسية للصهيونية كان أنها عنوان حل

---

كانت هذه هي الإرهاصات الأولى لولادة المدرسة التاريخية الجديدة فى إسرائيل والتى يسمى أصحابها بالمؤرخين الجدد وهم يسعون لإعادة كتابة حكاية الصراع العربى الصهيونى من زاوية الحقائق العقلية لا الأسطير وسوف نقدم دراسة عنها فى عدد قادم.

مشكلة عدم الأمان الجسmani، التي واكبت حياة الشعب اليهودي في الشتات: والاحساس بالانتقام إلى وطن جرى استيعابه أوًّا وقبل كل شيء، على أنه إلغاء للنهاية إلى العيش في كنف شعب آخر والخوف الدائم من مذابح محتملة.. ولم تول الدعاية الصهيونية اهتماما خاصا لحقيقة أن فلسطين لم تكن خالية من البشر. وشكلت معادلة «أرض بلا شعب لشعب بلا أرض» شعاراً دعائياً مريحاً، إذ أنها أعطت المبرر الأخلاقي ووعداً بالسلام للمهاجر اليهودي، ونتيجة لذلك قاربت التوقعات التي ترتب على اللقاء بين اليهودي وبين الواقع في فلسطين من حافة الكابوس !

كيف؟ - تتساءل شبيرا - وتجيب: «اعتقد الصهيوني المهاجر إلى البلاد بأنه ذاهب إلى موطن حيث سيكون صاحب بيت محرراً من التعقيدات والأزمات التي مصدرها في واقع حياة اليهود بين ظهراني الأغيار.. أخيراً ستكون له زاوية الخاصة. لكن في الواقع صار اليهودي مرة أخرى إلى وضعية أقلية صغيرة وسط أغلبية عربية كبيرة».

وتقرر الباحثة، من غير تردد، أن تعاملها واقعياً مع «المشكلة العربية»، إنذاك أو إجراء أي بحث جدي معمق حول دلالاتها كانا من شأنهما أن يقودا، حتفا، إلى خلاصة واحدة وحيدة مفادها: استحالة إمكانية تطبيق الصهيونية في هذا البلد. فضلاً عن ذلك فإن نتيجة أخرى كانت ستكتشف أمام أنظار الكثيرين مؤداناً أن «المشروع الصهيوني سيؤدي إلى إنشاء وضعية أخرى تكون حياة اليهود فيها مهددة بالخطر».

وتكشف شبيرا عن شيء ثابت تاريخياً وهو أن «الكثيرين من المهاجرين اليهود تركوا البلاد» تحت وطأة الخلافات السالفة. غير أن دوافع الذين تركوا لم توثقها الكتب حسبما جرى توثيق دوافع الذين بقوا. وفقط الحوار مع هؤلاء التاركين يسر سبيل سمع الصدى المدوى لصدمة وقوفهم وجهاً لوجه أمام المشكلة العربية» (٢١).

لعل الجديد، كل الجدة، الذي تقوله هذه الباحثة هو تباهي آراء المهاجرين اليهود أنفسهم حول جدوا الصهيونية بالارتباط مع ما يسمى بـ«المشكلة العربية»، التي «تجاوزتها» الأدبيات الصهيونية المبكرة واللاحقة بطريقية تعمانوية بائسة لم تكن مؤهلة للصمود أمام الواقع. وعندما استل آباء الصهيونية من ترسانة آرائهم، أكذوبة «الرسالة الحضارية» للصهيونية التي صاغها هرتسل في مقولته الزاعمة أن : «دولة إسرائيل الصهيونية ستكون سوراً واقياً للحضارة الغربية من الوحشية البدائية» !

تقول شبيرا: «انصرف الشبان اليهود، الذين اختاروا الطريق الصهيونية - الاشتراكية، إلى مراجحة المناهضين للصهيونية الذين أدعوا بدورهم بأن المشروع الصهيوني في فلسطين هو مشروع استعمارى في جوهره ومجحف بحق العرب. وتمثلت «المعادلة الدفاعية» في مواجهة هذا الادعاء في القول

التالى: «الاستيطان اليهودي الصهيونى سىجلب التقدم والتطور لمنطقة يسود فيها اقطاع آخر فى التحلل. أما المقاومة العربية لهذا الاستيطان فليست ناجمة عن دوافع قومية وإنما عن تحرير العناصر الرجعية فى الشارع العربى (رجال الدين والأننديون وغيرهم)»(٢٢).

إن تعامل الصهيونية مع الفلسطينيين منذ أن أطلقت مشروعها الاستيطانى هو - برأى شبيرا - مفتاح فهم كل تطور النزاع الإسرائىلى - العربى فى السنوات اللاحقة حتى زمننا الراهن، زمن الانتفاضة، هذا التطور الذى جاء برسم ذلك التعامل.

### تجريم الضحية

ويوافقها هذا الرأى الكاتب والصحفى بوعز عفرون الذى أصدر كتابا بعنوان «المحاسبة القومية»(٢٣) وضع من خلاله الحركة الصهيونية وتاريخها السياسى - الاجتماعى فى إطار عينى ملموس من التناقضات القائمة فيه يدفعها إلى وعي القارئ حارة وواضحة.

يقول عفرون: «لقد ارتعدت فرائص الحركة الصهيونية، على تياراتها المختلفة، من مجرد الاعتراف بوجود قومية عربية - فلسطينية. لأن ذلك سيجرها إلى أن تقر بوجود حقوق قومية لها على البلاد.. وكانت المعارض الطبيعية للجماهير المحلية للقومية الأجنبية الغازية سببا جعل الصهيونية تعتقد، منذ البداية، على الدول الأمريكية».

إذا انتقلنا إلى مذكر آخر هو الباحث النفسي البروفيسور بنجامين بيت هلمى، من جامعة حيفا، نجد أنه يؤكّد، مثل سابقيه، أن مشكلة الصهيونية والأزمات التي أفرختها ولاتزال ترجع إلى جذر أساسى واحد هو «الفجوة الكبيرة بين الحلم الصهيوني وبين واقع البلاد التي جرى اختيارها لإخراج هذا الحلم إلى الوجود»(٢٤).

هذه الفجوة كانت ماثلة أمام أصحاب ذلك «الحلم». كما كان واضحا لهم أن «تحقيق» مستحيل البتة، تبعاً لذلك، يستلزم الحرب من ناحية وارتكاب إثم فظيع بحق الشعب الآخر - الشعب الفلسطينى - من ناحية أخرى».

ويشير هذا الباحث إلى أن «الخطيئة الأصلية» للصهيونية كامنة فى كونها «تفاوضت عن حقيقة وجود مئات الآلاف من العرب الفلسطينيين فى البلاد التى اختارتها أرضاً لمشروعها»؛ وعلى هذه «الخطيئة» جرت، بمنهجية، عملية تأسيس «تراث» كامل شديد الوطأة من «تجريم الضحية» - بمعنى اتهام الفلسطينيين بالاثم الفظيع الذى ارتكبه الصهيونية بحقهم - شكل ويشكل غطاء لجرائم الجلاد وشططه.

«عندما خلطت الصهيونية لإقامة دولة يهودية - يقول بيت هلمى - فإنها فى الوقت نفسه قررت عملياً أن يكون نسل الشعب المقيم فى البلاد هو

الضحية. وهذا واضح تماماً. وبعد كل ذلك مازلنا نتساраж ونتساءل: ماذا فعلنا بالعرب؟ لماذا يكرهوننا إلى هذا الحد؟ إن طريقة التساؤل هذه لا يمكن أن تصدر إلا عن أيديولوجية كولونيالية ترى في هذا النسل بشراً يفتقدون إلى أي وعي قومي.. ثم يأتي دور نعمتهم بأنهم قتلة وارهابيون. ومع هذه النعوت فإنه من المنطقى أن يكون السلوك الوحيد تجاههم، من جانبنا، هو الرد الانتقامى بما يستحقونه<sup>١</sup>.

إن إصرار بيت هلمى، هنا، على عدم تغريب الماضي قاده من وعي معرفى إلى تسخيف الرأى الشائع الذى يقول إن: «مشاكل الصهيونية بدأت مع الاحتلال الإسرائيلي للأراضى العربية فى العام ١٩٦٧».

المقالة أكثر من واضحة: السقف الزمنى لمشكلة الصهيونية، برأيه، هو قبل مائة سنة حين «تظاهر أباء هذه الحركة بأنهم اكتشفوا وجود عرب في البلاد التي اتجهت أنظارهم إليها لتكون وطنًا قومياً للיהודים»!! لكن الأنكى من ذلك أنه الآن «بعد مرور مائة سنة لاتزال الصهيونية تتظاهر بأنها فوجئت بوجود عرب في هذه البلاد»!

هذا التظاهر يزيّن لاصحابي المروّب من نقاش أخلاقي، حتى، لابد أن يفضي إلى النتيجة التالية: «إن مجمل حياة اليهود هنا قائمة على غبن ومعاناة شعب آخر»!

واضح، بالاستناد إلى ما يقوله هذا الباحث الشجاع، أن الهروب المستمر من هذا النقاش «الأخلاقي»، حتى رافق تصعيد هائل في العنف الإسرائيلي ضد الفلسطينيين - عنف يحاول أن يوحى للإسرائيليين أنفسهم باستعادة «الاستقرار المفقود» دون أن يقدم شيئاً يذكر للفلسطينيين دون أن يحقق الشعب العربي الفلسطيني هدفه في الحرية والاستقلال.

أما المحور الثالث والأخير فيتمثل عليه مقال منمق للباحث يورام كهتى بعنوان «العنصر القومى والقومى - الدينى فى النزاع العربى - الإسرائيلي»(٢٥). يحوى المقال جملة من المغالطات لا يسمح المجال بالاستفراغ فى تفنيدها لابتعد عنها عن جوهر ما تبنته. غير أن «مركز الثقل» فيه هو الاعتراف بأن الجماهير اليهودية شكلت، قبل نشوء الصهيونية، مجموعة «اثنية» متميزة الرابطة الوثيق بينها تبدأ من الدين اليهودي وتنتهى عنده. أما جوهر الفكرة الصهيونية فاستند على مسعى «نقل اليهودية من نطاقها الدينى الثقافى الوحيد إلى النطاق السياسى».

وهذه النقلة قام بها أباء الصهيونية من خلال الإيمان بأن معاناة الجماهير اليهودية فى أوروبا تحت وطأة السامية هي «معاناة اليهود أجمعين مجرد كونهم يهودا». ويقصد هذا الأمر من خلال تسجيل حقائق وقائمة.

ويشير هذا الباحث أيضاً ولو مداورة، إلى أن الصهيونية جبرت «الكارثة» التى لحقت باليهود ترتباً على صعود النازية إلى سدة الحكم لصالح دعوتها

السياسية فيقول إن ما أسفرت عنه ممارسات النازية «أعطي دفعة قوية للداعوى الصهيونية بشأن إقامة دولة يهودية في أرض إسرائيل». بوعز مغفرون لا يشير، خلافاً لكتفى، إلى «الكارثة» لا من بعيد ولا من قريب. غير أنه يؤكد أن الصهيونية «جعلت من الشعب اليهودي في المجر آداة ووسيلة بيدوها في سبيل بناء أمة وقوة في أرض إسرائيل». ويضيف: «غدت الصهيونية التي تشكلت لحل «ضائقة اليهود»، معنية بتأييد هذه «الضائقة» لدفع أهدافها إلى الأمام»!.

### «المحاسبة القومية» زرعة الفشل

ثمة نصوص أدبية أيضاً يطغى عليها منهاج إعادة استقراء التاريخ. وهذه النصوص تعبّر، بالنظر إلى الواقع الوثيق الأدبية الإسرائيلي، عن قرب كتابها من واقعهم وعيشهم في صميم اهتمامات الجماهير العربية وتعميرهم بقليله ونتاجهم عن تساوٍ لاتهم المحرقة.

في طليعة هذه النصوص رواية بعنوان «رواية روسية» للكاتب مثير شليف (صدرت عن دار «عام عوفيد») اعتبرها النقاد الرواية الإسرائيلية الأولى المناهضة للصهيونية (٢٦). وهي تخلص لجو «المحاسبة القومية» مع الصهيونية من أجل أن تتحقق. وتعتبر رواية كاشفة للوضع الاجتماعي، من جهة وتعبرها فندياً عن، من جهة أخرى، وشكل التعبير الفنى عن ذلك الوضع الاجتماعي ينتمي حالة يسخن معها ثانفسن السخط وتساعد على تعميق الاغتراب مع حاضر يائس قائم على ماض أشد بؤساً من خلال تعرية هذا الحاضر والدفع باتجاه الصدام معه. ترمز «رواية روسية»، في أكثر من موقع وعبر أكثر من حدث، إلى أن افتراءات الصهيونية كانت، مذ وجدت، مضللة وكاذبة ولهذا يعلن أحد أبطالها: «مع اقتلاع النبات الشيطاني وتجفيف المستنقع زرعنا الفشل أيضاً» (من الرواية).

في صلب تلك الافتراضات الكاذبة، التي توردها الرواية، الداعم بـ«حقية اليهود في فلسطين»، الذي تفندته شخصية «بيينيس» من خلال اكتشافها بأن «اليهود هم جزء من قائمة عاشقين طويلة لهذه البلاد ولا يمكن حقوقها فيها أكبر من حقوق الآخرين». ويمضي هذا التفنيد في سياق متنام حتى يصل إلى رفض الافتراض الأساسي للصهيونية بوجود «رابطة متقدمة بين شعب إسرائيل وبين أرض إسرائيل».

لا تكتفى الرواية بهذا القول السياسي المباشر بل تنتقل إلى المقارنة بين ما كان وبين ما كان مفروضاً أن يكون، وفق السيناريو الصهيوني الجاهز، من خلال تبيان الحياة التقىحة للحياة «الموعودة»، التي أصبحت من تصيب الجماهير اليهودية، «المساعدة» إلى إسرائيل. «لقد نقلتنا الصهيونية» - يقول أحد أبطال الرواية - من وضعية غير طبيعية إلى شكل آخر من وضعية غير طبيعية. وكان

مجرد الافتراض بأن الصهيونية ستتجزئ في أن تعيد لنا الوضعية الطبيعية التي افتقدناها في الشتات المستمر خاطئنا من أساسه.

إذا ما شئنا اختصار مواصفات هذه الرواية الطويلة (٢٩٤) صفحة من القطع الصغير (نقول إنها، بالإضافة إلى رويتها المغایرة في قراءة التاريخ السياسي للحركة الصهيونية، تحفل بلغة أدبية جديدة لا تتوقف عندها).

هذه «اللغة الأدبية الجديدة» وجدت تعبيراً عنها في عدد من المؤلفات الأدبية التي تزامن صدورها مع الانتفاضة المستمرة وتيرز بينها الأعمال التالية: «شهيد» - تاليف أفي فلنتين (إصدار «عام عوفيد»)، «أساطير الانتفاضة» - تاليف درور غرين (إصدار منشورات «ايحوت»)، «شمعونات» - تاليف يتسمح بن نير (إصدار «كيتر»)، «السياج» - حكاية لفتنيان - تاليف باروخ تور - راز (إصدار «شوكون»).

الجدة في هذه اللغة الأدبية يمكن تلخيصها في الأمور التالية:

أولاً: طفيان ملحم إنساني في التعامل مع الشخصية العربية، لم يكن حضوره قوياً في القصص الإسرائيلى المعاصر من قبل. وهذا الملحم يقود أصحابه إلى عدم الاستسلام لمنطق الحكاية الخارجى، الجاهز عادة، وإنما النظر إليه عن كتب، من مسافة جد قريبة، وإعادة بنائه حسب مبنطه جديد - منطق داخلى يستتبع روایة الكاتب ورؤياء ونمو الشخصيات وخصوصيتها. وإذا كانت المفاهيم العنصرية والنظرة الاستعمارية الفظة والمفاهيم، في هذه النتاجات، كان من باب تحصيل الحاصل. وإذا كان اليهودي النمطي يتنفس هواء «من طراز آخر» فإن العربي النمطي يتنفس الهواء نفسه وي يصل من الغبار نفسه بشكل لا يجعله من ذلك الأول حداً ناقضاً.

ثانياً: اختزال «البعد الموهوم» بين المسافة، التي ينظر منها الكاتب، وبين منطق الواقع لأن منطق الواقع ذاته يظل أكثر تماساً واتساقاً ويفعل الأدباء جزءاً بصيقاً منه، حتى لو لم يذوبوا في تفاصيله الدقيقة. وهذا الاختزال يبقى وحده الذي يستطيع أن يعطي للأدب والفنان حقه من التحقق ومن الخصوصية ويسمح له بأن لا يكون مجرد بوق يردد الشعارات والسلمات الصنمية التي يحاول الفكر الصهيوني إدراج الأدب في غياب شرقتها.

ثالثاً: الاستغراف كثيراً في اتجاه تصوير حالة من «الحصار الداخلى» تطغى على الأدب الإسرائيلي تحت وطأة شعور بالغربة يراد منه الإيحاء برفض الواقع القائم سعياً وراء تغييره. غير أن هموم النتاجات الأدبية، التي تأخذ منحنى الاستغراف، تتطلّ أكبر بكثير من الانطلاق حول التداعيات الداخلية. كما أنها أكبر بكثير من مجرد تنميّط الواقع ونمذجته، فمن تحت ركام هذا «الحصار الداخلى» يقدم أدباء «اللغة الجديدة»، بمنطق مبسط، عالماً قابلاً للافتتاح على أشواق الإنسان الروحية التي فيها يمكن الانعتاق. وليس يقدرنا الزعم أن هموم ذلك «الحصار الداخلى»، رغم غرابتها بعض الشيء، بعيدة عن هموم الواقع

الإسرائيلى المعاصر، على الأقل لدى شرائح معينة منه.

وليس بمحظوظنا، أيضاً، أن ننفي عن نتاجات «اللغة الأدبية الجديدة» دورها الحياتى الواضح بل المباشر فى بعض الأحيان. فهي تشق طريقها، بصعوبة، من أجل أن ترى الجوانب الكامنة فى الإنسان الفلسطينى فيما تعتقد أنه سلب وأنه إيجاب. وإذا اقتصر مسعها - وخصوصيتها - حتى الآن على مجرد كونها تحبو وراء كشف جسد الواقع بكل نتوءاته وتضاريسه وما وراءها أيضاً فعلىينا أن ننظر إلى حبها هذا باكتفاء.

مجتمع يدمّر ذاته:

«الحصار الداخلى»، الذى أسلفت الإشارة إليه كإرث يستتبع إجراء محاسبة معمقة، يأخذ شكل الانكفاء على الذات القاسى لدى الشاعر دان شفيفط. هذا الشاعر أصدر قبل عدة أشهر كتاباً نثرياً بعنوان «شاعر ينوى أن ينتحر»، ينتقد فيه، بهجة لاسعة، جمهورة الشعراء والكتاب والصحفيين الإسرائيلىين الذين لا تصدق أقوالهم على أفعالهم فى مجال الكلام المكتوب وبخاصة إخفاقهم فى الخروج من «سطوة» التبشير من فوق، من البراج العاجية، لتأجيج ظواهر تحدى مناخ التساهل والتراخي مع طغيان القوة والوحشية.

إن الشاعر داخل دان شفيفط، كما هو جلى فى كتابه، يساوره شعور مبهظ بأن الكلمة لم يعد أصحابها من الإسرائيلىين يتعاملون معها تعامل العارف لقيمتها في التأثير والتأثير والتغيير.. فهذا بإمكان الشعر أن يفعل خلال ذلك؟! وانتقاد شفيفط أو محاسبته العسيرة لا تنصب على الشعر، كلمات وشعوراً، بل على الشعراء الإسرائيلىين الذين انصرفاً - برأيه - عن الفعل إلى مجرد القول. ولهذا يصعب القول إن الإنسان داخل هذا الشاعر هو الذى ينوى أن ينتحر بل على العكس. وفي هذا المعنى بالذات، يلح شفيفط جوهر لعبه يمكن أن نسميه «مواجهة النفس بانتحار الموهبة». ورغم ما يحيط هذه العملية من عبئية مؤلمة إلى أقصى حد ورغم ما فيها من اليأس الكبير إلا أن إسنادها بما هو حاصل فى الواقع من وقائع يجعل صراغ «فراغ» موهبتة المدمر صرخة حرى من أجل الخلاص الإنساني.

ولعل هذه الإشكالية المعقّدة، التى يمثل عليها هذا الشاعر، هي التى تطرح ضرورة مسألة معنى الثقافة فى ظروف الأزمة. فإن كان السعى إلى الخلاص كمفهوم نظرى وعملى لا ينفصل عن الأزمة فإن الثقافة ليست أكثر من الفعل النظري وال فعل العملى المقاتل من أجل الخلاص، فى الوقت نفسه، بهذه المعنى، وانطلاقاً منه، ينكسر التصور «التقنى» لمفهوم الثقافة الذى يبدأ بمقولة «قل كلمتك وامش» لينتهى إلى حالة من السكون والمراوحة. وتحتاج ا Unterstütفات شفيفط حاملة صورة صحيحة للهامش العملى الذى يعيشه المثقف الإسرائيلى فى صيرورته الراهنة، فى انتتمانه للتبسيس إلى الواقع وفى لا انتتمائه. ومثل «الانتخار» الذى يبشر به، لا يصرف القلق عنه بل هو يركز القلق ضمن دوامة

يتحرر معها صاحبها من أسر «السحر» الكامن في الكلمة المكتوبة التي لا تمارس أدنى فعل. وعليه فإن النظاهر والاحتجاج الرافض لما هو سائد يشكلان ممارسة ثقافية خارج مجال التضوع والإذعان.

ثمة مسألة أخرى لا تقل أهمية يتناولها هذا الشاعر القاسى هي استبصار الهوة الفاصلة بين الحياة، التي «وعده» بها الحركة الصهيونية وهو شاب في مقتبل العمر ولم تتحقق على أرض الواقع الإسرائيلي حتى أنه أضحي بعده واحد وأربعين عاماً على قيام الدولة، يحيا نقيسها. غير أننا تجد تحديداً «من حدة» لهذه المسألة في نتاجات أخرى بصورة يصعب معها عدم رؤية الانتفاضة الشعبية عملاً حاسماً في وضعها على نار حامية.

يبرز بين هذه النتاجات الكتاب الأخير للأديب عاموس كينان «الخزامي أشقاوتنا» (إصدار «كيرتر») الذي ينظمه منظور صاحب يرفض القول بكلون «الهوية القومية» لدولة إسرائيل كياناً ساكناً منجزاً تحقق فهو واكملاً. وليس هذا فحسب بل يعلن: «أشعر بأن إسرائيل أخذة بالاختفاء من تحت أقدامي.. إننى غير مؤمن بعد بحكاية الصهيونية، غير مؤمن بعد بحكاية إسرائيل» (٢٧). إن شعور كينان السالف مرجعه رؤية تعترف بأن المجتمع الإسرائيلي يدمر ذاته - حسب قوله. وتكتشف مأساوية هذا التدمير شاملة في الارتباط العضوي بين الواقع الراهن في إسرائيل وبين واقع المحيط الأكبر. ولا تبدو الإجابة الشافية، على مسببات هذا التدمير، في متناول يده لكنه يعلن تعرده على «الهوية القومية» التي رسمها دافيد بن غوريون للحركة الصهيونية فيقول: «مساواة الصهيونية، بل كارتها هو بن غوريون.... دولة بن غوريون كانت أمراً محكوماً عليه بالفشل منذ البداية لو وجد شخص ما فهم اتجاه الأمور آنذاك.. دولة بن غوريون كانت مبنية على طلاقة طلاقة مع المحيط الراهن، الأمر الذي لا يمكن للطبيعة أن تتفهمه أو تتحمله، الأميبيا ليس بمقدورها الانقطاع عن محيطها والدولة، أيضاً، لا تستطيع الانقطاع عن محيطها، بن غوريون اخترع أنبووباً اصطناعياً يربطنا بمحيط آخر لا يمحينا».

إن فكر كينان هذا المستلقي على رؤية فترة بن غوريون مرافقاً لشorer الحاضر، لا يحجب الواقع ولا يقلل من أهمية بحثه عن سبل إعادة بنائه رغم ظهوره بمظهر اليائس من مجرد إعادة البناء هذه. وأقول هذا الكلام ليس بمقاماً عن كينان وأمثاله فحسب وإنما من منطلق تقدير الوعي، الكامن فيه والمتمثل في قدرته على تحديد معركة الراهن، الذي يبدو عنده بداية لإنتاج المعرفة ونهاية لها.

### خاتمة

يمكن الاستطراد أكثر فأكثر في متابعة الراهين على الرؤية المغايرة واللغة الجديدة في كتابة الأدب والتاريخ السياسي. وتستلزم هذه المتابعة معالجة أخرى.

لكن الأمر الأكيد أن هذا النهج يعكس، حقيقة، تحولاً نوعياً في الكتابة الإسرائيلية. وهو تحول نوعي لم يكن صدفة ولا جاء مفاجئاً بل إنه أحد تجليات ظاهر استخلاص الضوء من براثن العتمة، التي دججتها الانتفاضة. وعلىه يمكننا الحكم، بالانطلاق من كل ما تقدم، أن هذا النهج هو أحد الاستحقاقات التاريخية المؤجلة الذي لم يعد من سبيل لتفاديها أو التسويف به إلى ما لا نهاية من جانب الإسرائيليين أنفسهم بتغيير الانتفاضة وبسماتها التحويلية العميقـة. كما أنه جزء من عملية تكون «توازن نسبي» في الوعى الإسرائيلي العام لدى تعريفه لهوية الفلسطيني ورسمه لحقبة هامة من فترات تاريخه المعاصر هي حقبة ما قبل النكبة الكبرى في العام ١٩٤٨.

والشيء الأكيد أنه ليس هناك أى تناقض بين الأمرين.

### الهوامش

- ٢٠- البروفيسور انتيا شبيرا، «المشـى على خطـ الأفق»، منشورات «عام عـوفيد» - تل أبيب، ١٩٨٩.
- ٢١- المصدر نفسه - ص ٣٤ و ٣٥.
- ٢٢- المصدر نفسه - ص ٤٦.
- ٢٣- بوعـز عـفرون، «المحاسبـة الـقومـية»، منـشورات «دـفـير» - تـلـ أـبيبـ، ١٩٨٨.
- ٢٤- صـحفـة «ـبـيـارـ» - الملـحقـ الـأـسـبـوـعـيـ، ٨ـ حـزـيرـانـ، ١٩٨٩.
- ٢٥- فـصـيـلـتـه «ـأـيـبرـيـونـ» - صـيفـ، ١٩٨٩.
- ٢٦- رـاجـعـ مـقـالـ النـاـقـدـ يـوسـفـ أـورـنـ - فـصـلـيـةـ «ـأـيـبرـيـونـ» - رـبـيعـ، ١٩٨٩.
- ٢٧- مـنـ حـدـيـثـ لـهـ مـعـ مـحـرـرـ «ـهـوـلـامـ هـزيـهـ» - عـدـدـ ١١ـ/٨ـ، ١٩٨٩ـ/١١ـ.

صباحي حديدي

## شيخ الـ «شـعروـ دـولـاـنـ»

دلي

أكتب سطور هذه الزاوية من مدينة فاس المغربية العريقة، حيث شاركت في «مؤتمر الشعر العربي الأول» الذي دعت إليه جمعية «فاس - ساس» الثقافية المستقلة. وحتى ساعة كتابة هذه السطور، لم أعرف السبب أو الأسباب التي دفعت اللجنة المنظمة إلى إسقاط صفة «الأول» على هذا الملتقى الشعري ، الذي تد بـ «دـلـيـفـرـ» رقم المائة أو الألف في دنيـاـ الشـعـرـ العـرـبـيـ .. دـبـوـانـ العـرـبـ فـيـ الـماـضـيـ وـدـبـوـانـهـمـ فـيـ الـحـاضـرـ وـدـبـوـانـهـ حتىـ مستـقـلـ بـعـيدـ بـعـيدـ ، لاـ يـعـلمـ أـجلـ إـلـاـ اللـهـ».

في المقابل ، عرفت سريعاً أن الجهة الداعية إلى المؤتمر ليست «مستقلة» تماماً، بدليل التواجد الكثيف وغير الاشتياطي لعدد من «شيخ» الشعر الذين يحدث أيضاً أنهم شيخ بــشـروـ دـولـاـنـ، اخذـواـ ذاتـ ساعـةـ بـقطـنةـ تجـارـيـةـ إـلـىـ بـورـصـةـ غـيرـ عـادـيـةـ أـسـهـاـ الشـعـرـ ، لاـ تـدرـ مـالـ (إـذـ أـنـ العـكـسـ هوـ الصـحـيـحـ) ، ولـكـنـهاـ قدـ تـدرـ الجـاهـ الأـدـبـيـ والـوجـاهـةـ الثقـافـيـةـ.

وكنتـ سـمـيلـ العـشـراتـ منـ الزـملـاءـ الشـعـراـ ، والنـقـادـ العـربـ . علىـ جـهـلـ تـامـ بهـنـدـ الحـقـيقـةـ حينـ وـاقـتـ عـلـىـ التـشارـكـ فـيـ مـلـتقـىـ شـعـرـيـ نـقـدىـ ، وـسـعـتـنـىـ لـخـضـورـ شـخـصـيـاتـ ثـقـافـيـةـ مـغـرـبـيـةـ أحـترـمـهاـ وـأـثـقـ قـاماـ قـيـ أـنـهـاـ بـعـيـدةـ كـلـ الـبـعـدـ عنـ آيـةـ «نـزـاـيـاـ مـبـيـتـةـ» لـتـورـيـطـيـ فـيـ مـكـيـدـةـ مـحـكـمـةـ الـبـيـوطـ . وـكـانـتـ الـمـرـاقـفـ الـمـدـنـيـةـ (عـلـىـ الـهـاتـفـ وـعـبـرـ الـذـاكـرـ) قدـ تـعـزـزـتـ أـكـثـرـ سـبـبـ منـ دـيـنـامـيـكـيـةـ فـرـيدـةـ ، طـاغـيـةـ وـمـهـنـيـةـ وـآسـرـةـ وـتـلـقـائـيـةـ ، هيـ أـقـلـ مـاـ يـكـنـ أـصـفـ بـهـ حـمـاسـ الشـاعـرـ وـالـجـامـعـيـةـ الـمـغـرـبـيـةـ الـشـيـخـيـةـ

تولت رئاسة اللجنة المنظمة.

المفارقة مع ذلك، تتمثل في أن تلك الشخصيات الثقافية المغربية التي أحترمها وأثق بمقابلها وخبراتها ومواقعتها، والتي رشحتني وحشت اللجنة المنظمة على دعوتي، كانت هي التي ولت الأدبار، وتواترت عن الأنطوار، ونفذت بجلدها».

وفي واقع الأمر كنت قد أزمعت المشاركة، وكتبت ورقة (استفزازية) أتناول فيها جانبًا بالغ المسassية من جماليات قصيدة النثر العربية المعاصرة، واتصل بي عدد من الآخوة والأصدقاء المغاربة الذين لا يُعرفُهم إلا عن طريق الصداقتَهُ الغيابية التي تكفلت ببيانها المواد التي أنشرها في «القدس العربي» و«الكرسل».

وكان هؤلا، الآخرة قد أعتبروا عن سخاء، لا أستطيع إلا الانحناء أمامهـ، في الترحيب بزيارة إلى المغرب (وليس إلى فاس وحدها!)، وفي دعوتي إلى ندوة في الرباط، وثانية في الدار البيضاء، وثالثة في شفشاون.

الأهم من ذلك أنتـ حين اكتشفت وجود شيخ الـ«شعروـ دولار»ـ كنت قد وصلت إلى فاس وانتهى الأمر، وكانت المدينة قد باشرت ممارسة فتنتها علىـ، وكانت روح الأصالة في الشعب المغربي الشقيق قد أمسكت بقلبي وبنلبيسيـ في آن معاـ، ما العمل إذ يا فلايدير إيليش لينين؟ـ الاستحباب أم المواجهة؟ـ التوأـجـدـ السـلـبـيـ أمـ الـضـحـورـ الإـيجـابـيـ، ورـعاـ الإـيجـابـيـ حتىـ الـاثـنـاقـالـ علىـ السـادـةـ الشـيوـخـ؟ـ الـانـحنـاءـ، أـمـ كـرمـ الـاخـوتـ والـآخـرـةـ المـغارـبـةـ فيـ القـاعـةـ وـالـلـجـنـةـ الـمنـظـمـةـ وـالـشارـعـ وـالـمقـهىـ، أمـ الـفـرارـ منـ وـاتـحةـ «ـسـيـةـ»ـ لمـ تـكـنـ تـرـكـمـ الـأـثـرـ وـالـحقـ يـقالـ، وـإـنـ كـانـ الـحـسـاسـيـةـ الـطـلـيـقـةـ قـادـرـةـ عـلـىـ «ـفـرـزـ»ـ تلكـ الـرـاحـةـ دونـ عـنـاءـ أوـ كـيمـياـ؟ـ

وكان قد لذت انتباـهيـ فيـ وـقـائـعـ المؤـقـرـ أمرـ لمـ أـعـرـفـ لهـ سـابـقـ بـهـذاـ الـوضـوحـ وـالـحـجـمـ فيـ مـلـتـقـيـاتـ الشـعـرـ التـيـ حـضـرـتـهاـ أوـ قـرـأتـ عـنـهاـ، وـأـعـنـ حـالـةـ «ـالـتـطـبـيعـ»ـ الإـيجـابـيـ بينـ مـخـتـلـفـ أـشكـالـ الـكتـابـةـ الشـعـرـيـةـ الـمـغـرـبـيـةـ (ـعـمـودـ الـخـلـيلـ، التـفـعـيلـةـ، قـصـيـدةـ النـثـرـ)ـ، وـمـخـتـلـفـ تـيـارـاتـ وـمـنـاهـجـ الـنـقـدـ

العربي، فضلًا عن المنشور العربي بموضوعات هذا المؤتمر التوأمة، الإيقاع في القصيدة الحديثة، الشاعر بوصفه حكایة، النص الشعري وآليات القراءة، «القصيدة المغربية الحديثة من أمثلة المعنى إلى فراغ المعنى»، تحولات النص الشعري، جماليات المكان في شعر محمود درويش، إلى جانب محور خاص تناول ثلاثة من فنون الشعر العربي (النبطي المحساني، الملحون) ..

كان التمايش صامتاً، وكان متواتراً على نحو خني، ولكنه لم «يطبع» الكثير على مستوى الشعراء، والنقاد؛ فetsk الجميع بما كانوا يتمسكون به قبل المجن إلى المؤتمر، وأنقضوا على مسامر دون معارك كبيرة أو مناوشات صغيرة، اللاقت، مع ذلك، أن بعض شعراً، عمود الخليل أصفوا إلى القصيدة الأخرى مثل الرأى النقدي الآخر الذي تناولها، وبعض شعراً، التفعيلة وقصيدة النثر فعلوا الشيء ذاته مع القصيدة الكلامية والرأى النقدي المتحب لجمالياتها. كان هذا هو الذي يتنفس الناس في نهاية الأمر، وأمازيد فقد كان من الطبيعي أن يذهب جناء!.

منقارقةأخيرة، أو هكذا أرجو على الأقل، كانت أن شيخوخ الدـ «شعروـ دولار» خسروا على الجبيتين: جبهة الفلوس وجبهة النفوس .. والله غالب أمره كما يقول إخواننا المغاربة؛ وفي سياق تثبيت هذه المساررة المزدوجة حدث أن السهرة الختامية شهدت «تلريف» أغنية طريفة تقول:

إنت فين والشعر فين

ظالمة ليه دايماً معاك

إنت ما بينك وبين الشعر دنيا

دنيا ما تطولها رلا جـ.. بخيالك

أما يعني الشعر عندي حاجة تانية.

حاجة أغلى من خيرلك ، من فلوسك!!.

# حلمى سالم

## الفراب واليمامنة

### رأى

ليست هناك غضاضة في أن يخصص بعض الأثرياء العرب قسماً من ثرواتهم لإنشاء مشاريع ثقافية أو مؤسسات أدبية، مثل العونيس والبابطين والفقى وشومان وغيرهم. بل إنه من الواجب تشجيع هذه المبادرات الصديقة.

والأكثر من ذلك ، أنه ليست هناك غضاضة في أن يمول بعض هؤلاء الأثرياء العرب- أو يساهموا في تمويل- مؤتمرات أدبية أو ثقافية أو شعرية عربية، على ألا يفرض هؤلاء الأثرياء أنفسهم على هذه المؤتمرات التي يدعمونها باعتبارهم مفكرين أو شعراء بقدرة السلاح أو بقوة الدعم المالي (بلغوسم يعني).

في هذه الحالة يشعر المثقفون أن هذا الدعم دعم مشروط ، شبيه بالمعونة الأمريكية لدول العالم الثالث ، تلك المعونة التي تحدد للدول المتنوحة وجوه إتفاق المعونة وشركات تنفيذ هذه الوجه.

هذا ما حدث ، تقريباً في «مؤتمر الشعر العربي الأول» بمدينة فاس المغربية ، منذ أسابيع قليلة ، حيث فرض بعض داعمي المؤتمر أنفسهم على جلسات المؤتمر الافتتاحية وعلى أمسياته الشعرية باعتبارهم شعراء ، بينما هم- في عرف الشعر الحق- «تحت المتوسط» ، بل إنهم لم يكتفوا بذلك، بل فرضوا كذلك على المؤتمر شعراء آخرين «من طرفهم ، دفعوا لهم تذاكر السفر والإقامة، بينما معظمهم في عرف الشعر الحق-شعراء «نصف كم»، وهذه هي الحالة التي وصفها الكاتب والناقد السوري صبحى حيدرى «برائحة الشعر وـ دولار».

ولا شك في أن التنوع الشعري الذي أراده هذا المؤتمر قد حمل حالة من التعدد الذي ندعوه إليه في كل مجالاتنا الثقافية . لكن هذا التنوع قد مال إلى الطابع التقليدي بما يوحى - على غير الحقيقة - أن الحياة الشعرية العربية الراهنة يغلب عليها التيار العمودي

القديم، وهو إيحاء غير صحيح، وهنا يمكن القول أن المؤتر يعطي صورة مفصلة لواقع الشعر العربي الراهن، الأمر الذي دفع شعراء مثل أمجد ناصر ومريم البرغوثي وسيف الرحبي إلى الاعتذار عن عدم إلقاء الشعر!، عن جمال فاس وأهلها فحدث ولا حرج.

والحق أن المغرب هي من البلاد العربية التي تستطيع أن تحافظ على السمات التاريخية لدتها المختلفة، مثل الدار البيضاء والرباط وفاس ومكناس ووجدة وغيرها، والمغرب في ذلك تختلف عن كثير من البلاد العربية التي تبرع في إفساد الملحظ التاريخي والحضاري لدتها العريقة.

أما اللقاء بالأصدقاء من الشعراء والنقاد العرب فهو درة كل مؤتمر عربي في السنوات الأخيرة: سيف الرحبي وأمجد ناصر (الذين صارا عضوين جديدين في مجلس تحرير «إضاءة ٧٧») وغسان زقطان وأحمد دجبور ومحمد القيسى ومريم البرغوثي والأصدقاء المغاربة: صلاح بو سريف وإدريس الملياني ومحمود بن بريك وغيرهم، وكان المكسب الأكبر بالنسبة لي هو الأصدقاء الجدد الذين تعرفت عليهم لأول مرة: الناقد السعودي الدكتور عبد الله الفذامي، الشاعرة السورية المقيمة بباريس مرام المصري، التي أهديتني النسخة الوحيدة منها من ديوانها الجميل، كرزة حمراء على بلاط أبيض يحيى حيدري الناقد السوري المميز، المقيم بباريس، الذي تابعت مؤخرًا كتاباته النقدية وسعدت بلقائه وبروحه المصرية الخالصة (وأنا أنشر كلمته الهامة عن المؤتر في هذا العدد). وكان بعض هؤلاء هم أصحاب مائدة العشاء في الحفل الختامي الأخير وهي المائدة التي غنت الأغنية النقية الخالدة متوجهة بها إلى بعض الدخلاء:

«شعر إيه اللي أنت جي تقول عليه»، وهن المائدة نفسها التي أرسلت رسالة غنائية نقية إلى بعض الحاضرين تقول بلسان عزيز عثمان: «بطلوا ده واسمعوا ده، يا ما لسه نشوف ويامه

الغرب يا وقعة سودا، بجوزوه أحلى ياما»،  
اليمامة: هي فاس، أو الشعر.

والغراب: هو الشعراء الذين حولوا المهرجان -الذى بذلت السيدة لويسا بوليرس جهداً جباراً في تحضيره- إلى حلقة ذكر و مدح حتى أن الكثيرين منهم ألقوا العديد من القصائد العصياء في مدح فاس، وتتعجب: متى كتب هؤلاء هذه القصائد: هل في الطائرة المسافرة إلى المغرب؟ هل قبل العشاء مباشرة؟ هل في «التوايليت» قبل الافتتاح؟، ولم يكن ينقمونا سوى أن يصبح صاحب البلات بكل شاعر منهم: أعطوه ألف دينار!.

# عفاف عبد المعطى

## حديث الجنود

## وتعدد الأصوات السردية

### نقد

الرواية جنس أدبي فنياض زاخر بالمعانى والأحداث وال الشخصى الذى يجعل صاحبها دائم المحاولة لإخراجها بصورة تتوافق مع طبيعة تكوين وفنية هذا الجنس، وقد صاحت السنوات الأخيرة نشاطا خاصا في مجال السرد، ظهر فيها جيل من الروائيين الشباب الذين حملوا مقدرة خاصة على ممارسة الكتابة خاصة المعبرة عن قضايا آنية معيشة قارة في المجتمع العربي عامة والمصرى خاصة.

من الروايات الحديثة الظهور والتي حملت هما خاصا رواية حديث الجنود للروائى سعد القرش، ورغم الروايات بشئ من جرأة التناول وحساسية الموضوع الذى تندع عنه الرواية، والتي افتتحها بتأكيد أنها من نسج خيال، وانتفاء، علاقتها كلها وجتنبا (أسماء - أماكن - أحداث) بالواقع.

#### ما قبل النص:

إن القارئ لرواية حديث الجنود يتبدادر إليه- من أول وهلة- أنها تجربة حقيقة مورست فعليا، ومن ثم تم التعبير عنها -بوصفها قصة- سرداً داخل طيات الرواية. إن تجربة الحياة العسكرية تجربة خاصة بن فيها من أشخاص وما فيها من أحداث تحمل خاتمتها دائمة- ذكريات خاصة بما فيها من لغة طائفية دالة عليها يكتسبها صاحبها بالمارسة ويفهمها القارئ داخل النص من خلال متابعة الأحداث.

#### عالم الفعل الداخلى

تببدأ القصة بوصف الواقع الذى يعبر عنه الصوت السارد بأنه (وحده) مكررة على مدار الرواية بصورة تبدو حاملة للوحدة التي يعانيها كامل عبد الصمد والتى تصف حالته عند نهاية الخدمة العسكرية، فيكشف السارد عن مرارة تلك الفترة بحديث الشخصية إلى نفسها مستفهمة بصورة . تظهر قباحة تلك الفترة من حياة البطل «أين عدة الحلاقة» هل سرقها

الأوغاد إباء للسعادة المرواغة ، أنت نفسك لا تزيد الاحتفاظ بذكري» ص ١٣ . ثم تبدأ القصة الفعلية من لحظة استرجاع لما قبل شهور بعيدة عندهما التحق كامل عبد الصمد - الحاصل على المؤهل العالى - بالخدمة العسكرية فنصحه صديقه بإلقاء المؤهل العالى على بوابة المعسكر ، ثم نصور الرواوى ما آتى إليه حال كامل عبد الصمد الذى طمس الأفروف ملامحه وصار فرداً ضمن قطيع فى وادى النيل كناية عن الجيش. وقد حفت الرواية عبر جزئياتها السبع بالكشف عن الأحداث التى لا تدور فى مدار واحد ، يعنى أنه إذا كانت الخدمة العسكرية هي المنوط بها الحدث ، إلا أن الحدث متذبذب بين الشخصية والأخرى ، أو تسلط الأحداث على رواية بعينها ، إلا أنهـ أيضاـ فى الرواية تعرية خاصة جزئيةـ قد تكون صادقة عن علاقة القيادات فى الجيش مع العسكري ، كيف يتم التعامل بين أفراد الجيش حسب الرتبة التى يحملها كل منهم إذ كلما الرتبة زادت السخرة من الكبير مجاه الصغير من أعلى رتبة إلى الصول وأخيراً العسكري ، كما كشفت الألفاظ النابية التى حفت بها الرواية والتى نؤمن بصدقها عن تعضيد أسلوب السخرة الذى يمارس داخل كتاب الجيش.

يسير السرد داخل الرواية على هدى واحد ، وفق خط الرواوى وأسلوبه فى المحكى والذى يكشف عن كل شخصية داخل الحدث بظواهراتها وأحلامها وأجزاء من حياة هذه الشخصية لكن يستبينها القارئ ، لكن الرواوى العليمـ الفولى للأحداثـ يلجمـ إلى قطع السرد ببعض الجمل الخاصة من الحكايات التى يبحكها مثل استفهام البطلـ كامل عبد الصمدـ المروى عليهـ الذى تستفهم منه نفسه بعد ما لاقت من هول الجيش «ألم يتبنأ لك الضابط بلال بالبهلة ، كامل عبد الصمد وش مشاكل وسجون» كذلك ضمن الاسترجاع على الاسترجاعـ حيث الاسترجاع الأول خاص بالرواية ككل والاسترجاع الثانى عندما قال عم يوسف الصول للبطلـ كامل عبد الصمدـ «فلوسك فى جيبك طول مدة خدمتك، لاحق لخلوق فى الاقتراب من ثلاثةـ شرفكـ وفلوسكـ ومهماتكـ، إما غير ذلك .. هـ، دكـ القايش فى البنطلونـ، ورباط البيادة فى عيونهاـ، تمام .. أنت الآن» عسكري ص ١٤ـ إن مثل هذه العبارات التى تقطع سرد الرواوى الطولى وتعرج به إلى نحو آخر من المحكى تتحوّل إليه القصة كى يتأكد فعل المحكى الذى يمارسه الرواوى ، كى نخرج من سطوة الرواوى فى المحكى لتلتقطنا شخصية من الشخصيات المحكى نفسها عبر حدث مؤثر فيها ، فنجدد الرحلة الثانية التى يذهب فيها كامل عبد الصمد إلى سيناـ واصفاً مدى الشوق إليهاـ، معضداً المحكى بتحول الضابط بلال إلى حال يتداخل حكيمه على حكى الرواوى ، وكأن المحكى يأخذ صورة دائرة من الرواوى صاحب فعل المحكى الأساسى الذى يطفي عليه حكى الشخصيات لتأكيد الأحداثـ، إلى حوار الشخصيات لتأكيد الواقعـ، يتحول الضابط بلال إلى راوـ عندما يوصى كامل عبد الصمد بارض سيناـ خيراً فنصورـ صديقةــ أثناء وجودهما فى فرقة استطلاعيةــ الذى أشعل الكبريت لإشعاع سيجارة لإشباع الكيف الذى حبكـ الآنـ وفقد على أثر ذلك حياته عندما كانواــ الفرقة

الاستطلاعية - يزرون الأنقام في أرض سينا، فصار مستهدفاً وزملاؤه ودفعوا حياتهم جزاء إشعال الش CAB ، وبالتالي هذا الحدث جعل بلا يتحول هو الآخر إلى حاك عندما يسترجع لحظة ذهابه الأولى إلى سينا والتي تجعله ينبع في الذاكرة عن حكاية المدرس عندما وعدهم بروبة دبابة سوشي ديان.

يسير الحكى داخل الرواية على تيمة واحدة هي تصوير الحياة العسكرية من حيث خصوصية التجربة فيها، من خلال شخصيات متباينة لكل منها فعله الخاص خارج العسكر وداخله، وقد صاحب القص لغة خاصة تم عنها عبارات شعرية صيفت برشاقة داخل الرواية، فتبدأ جزئية في الرواية بهذه اللغة «وَحْدَهُ بِطْفَهُ عَطْشَ رُوحَهُ بِمَا تَعْنِي كُلَّمَا مَرَتْ لَحْظَةٍ ، أَضَافَتْ طَبْقَةً صَدَّاً إِلَى سَيْفِ الْوَقْتِ ، بِزَادَ شَعْرَوْرَهُ بِالْجَفَافِ ، مُجَاهِدَ الشَّمْسِ لِلْإِلْفَلَاتِ مِنْ جَفْنِ الْأَرْضِ »<sup>71</sup> ، إن هذه العبارة تظهر ما تعم به الرواية من لغة تشبيهية بلية تكشف عن مدى ما يعيشه الجندي من حاجة إلى الماء والتي تسقط الحاجة إلى الماء - على شعوره الداخلي بالجفاف، فهو الجفاف البدني من الماء وهو الجفاف الروحي داخل العسكر من كل ما يشبع الروح وبطريق غلتتها.

أما عن الحديث الوحيد المزمن داخل الرواية والتي أتصور الحكاية وقد صيفت من أجله وهو مساندة الجيش المصري للسعودية حماية من بطش العراق والتي تأكيدت أيضاً بأخبار ومانشetas صدرت عن جريدة الأهرام في أغسطس وأكتوبر عام ١٩٩٠ ، كما انتهت الرواية بحدث آخر حقيقي «قالت إذاعة إسرائيل»:

بدأت أجهزة الأمن المصرية إجراء تحريات سريعة واسعة عن عدد من ضباط الشرطة السابقين وال الحاليين وعدد من الشخصيات السياسية لتحديد مدى ارتباطهم وعلاقتهم بالنظام العراقي بعد أن توافرت معلومات لدى أجهزة الأمن المصرية تفيد حصول بعض الشخصيات على أموال من النظام العراقي ، كما تجرى الآن دراسة حول إعادة النظر في إقامة بعض الشخصيات الفلسطينية في مصر »<sup>72</sup> ص ١٦١ . وكذلك أشارت القصة إلى حدث آخر: «في صفحة من الأهرام ٢٤ أكتوبر قرأ كامل من حيث لا يراه أحد: البحث في عدة اتجاهات لضبط ابنة في حادث المحجوب ، وقال عبد الحليم موسى إن الأجهزة لم توجه حتى الآن الاتهام لجهة أو عناصر معينة »<sup>73</sup> ص ١٧٧ .

لتنتهي الرواية بعود على بدء ، أي بعودة الحدث إلى بدايته وهو خروج عبد الصعيد من الخدمة العسكرية ، وفي لغة شعرية زاخرة ككل الرواية يصف الرواية خلجان نفس كامل وهو ينود سخرية الحياة العسكرية محدثاً عن أخباره «الآن، ها هي شمس يوم جديد تسمو ، دعك من حلقة ذقنك، كل الطرق أسفلت ، كل الأوقات نهار، بعد ساعتين تصل إلى القناة ، تشرب الماء البارد والشاي في الاستراحة، تضع ساقاً على أخرى»<sup>74</sup> ص ١٨٨ . إن هذا الوصف الذي تنتهي به الرواية يوضع تحت شخصية كامل عبد الصعيد من الشاشوم والنقد للحياة العسكرية إلى التعبير بالنفس والوجود العسكري ذاته، ومن ثم رؤية كل شيء في صورة أخرى حيث النهار وكل شيء في الكون صبور.

## ظهور الشخصيات

تتعرض الرواية الواحدة بين ثناياها للإجادة والإخفاق ، فعلى الرغم من الظهور المتى / البشر بعض الأحيان لشخصية كامل عبد الصمد واعتبارها مدار الرواية ، إلا أن مجريات الأحداث أوضحت مدى تسطيع الشخصية سلبيتها ، إذ إنها - للحق - وصفت بالمساوية العالية لدواخلها أو للمحيطين بها رغم وجودها - دانيا - موصوفة من الراوى - وحدها ، ومن ثم بدايات بعض المقاطع بالمبتدأ (وحدة) الذي يدل على الوحيدة والتوجه فى أن، فهو الوحيدة مع النفس من جانب والتوجه مع النفس والانزعال عن الآخر من جانب آخر، كما مثلت له عدة العلاقة أيقونة (إشارة) خاصة دالة عليه ، يصارع وجودها وجوده داخل أحداث الرواية، فهو فى مهاد الرواية قبل الجزء الاسترئاجي يفتقده ومع بداية الرواية يجدها ويتبادلها مع الزملاء ويفتقدها مرة أخرى «لماذا اختفت عدة العلاقة» ص ٣٩. حتى نهاية الرواية وكامل عبد الصمد تواجدت مرتبطة بتوارد عدة العلاقة التي يفره لها الراوى ببداية الحديث فى الجزء الأخير من الرواية «سقطت عدة العلاقة فى عنق البيادة ، بين سيررين ، فتسلى فار عنق الفردة الأخرى ، أمامها، نظر فى كل اتجاه ، تجنبها لقطة تششم فى القفزات الزجاجية ، انغرست قدم القطة فى الموس ، تابع كاملا رشاقة المطاردة ، والهروب ، نظر الفار فى عيه التقط الموس وعليه الثم ص ١٠٩. إن هذا الصراع الوهمي بين القط والفار يسبب تواجد تواجد عدة العلاقة ، ابتدعته الراوى كى يعطي بعدا آخر من أبعاد الوجود الفعلى لهم لعدة العلاقة الذى يجلب مصداقية خاصة لتواجد عبد الصمد نفسه. إلا أن بعض الشخصيات قد حظيت ببعض الاهتمام والإجادة الأسلوبية من حيث الصياغة الفعلية لها داخل الحكى، حمدى الشاعر - مثلا- الذى يصاحب ظهوره فىحدث مقدمة تبين أنه شاعر يجيد الشعر ويبحث عنه «سرج مع الألفاظ يبحث عن القوافي:

دم ونار ودانات ليس يطفئها  
رغم الزمان ضميرى الذى احترقا  
والحرب فى عرف الأفلام مهزولة  
لم ينج منها كبير إلا إذا احترقا » ص ٢٥.

ثم يتتحول حمدى إلى صوت سردى متحدث داخل الرواية يقطع سرد الراوى ليقوله ساعات الخدمة كادت تنتهي ولم أتم القصيدة، ماذا يقولون فى القاهرة؟ ينتظرون قصيدة البارود والنار والجبل، ثلاثة أبيات فقط: كأنها فى هدير الرمل عاصفة» ص ٢٥.

ثم يقطع صوته الشعري صوته السردى «هذا رائع أين الشطر الثانى؟ مجونة..  
ماذا تفعل العاصفة المجونة؟.. آ.. ممكن:

مجونة تلقى بالأعيار فى الأفق

مستحيل ، ملعون أبو الشعر ، والخدمة والسلام عليك » ص ٢٥.

إن الجزء الثاني من الرواية تعلوه شخصية حمدى الشاعر بوصفه صوتا سرديا معبرا عن نفسه، إما من خلال وجوده التاريخي أثناه، فترة الخدمة العسكرية، أو وجوده باعتباره شاعرا

يبحث عن لحظة الإلهام وسط ركام أوامر القيادات في الخدمة العسكرية.

## التنصيص .Textualisation

يطلق هنا المصطلح على بناء الجمل والفقرات في النص؛ وفي حديث الجنود هو الترور الشانى من الكتابة، بمعنى تقديم النص بعناصره البدائية أولًا عن طريق التنوع في الكتابة والإسهاب فيها ، وتحل محل أسلوب الطور السابق في الكتابة جمل حقيقة تتشكل على الصحفة بكاملها ، بين السطور وع م مختلف أساليب صياغة الحديث، وبطراً تحول خاص عند نقطة محددة تتعاقب فيها طرائق الكتابة لتصبح جملة سعداً القرش مصاحبة داتنا للاسترجاع ، وداعاً كامل للكتيبة بعد انتهاء الخدمة، صاحبه استرجاع الرواى لبداييات وجود كامل فى الخدمة العسكرية ، ثم حل كاملاً لما يجده من مهمات صاحبه استرجاع لوصايات عم يوجى بعدم اقتراب أي مخلوق من شرفه وماله ومهماته وفي الآن ذاته استرجاع خاص بتوزيع العمل بين الجنود صاحبه قطع السرد على صوت الشاويش الشارح لكيفية العمل «جمع أغذاب السجائر من أرض الطابور الرملية، ثم تزحيفها ببطاطين مشكلة بالرمال .. إلى جانب ترتيب أسرة الضباط والصوارات وكيس زبالتهم ومسع بصاقهم وإعداد الشاي» ص ١٦. ثم حدث الضابط بلاـ. وكلها أحداث حملتها صفة واحدة من خلال الاسترجاع وتقطع سرد الرواى وتداخل الشخصيات على السرد -الذى وصف وجوده بـ«سینا» حالماً فقد صديقه الشهيد ، بل يتبع هذا أيضاً استرجاع البطل- كامل عبد الصمد-معبراً عن تواجهه فتررة طفولته في رحلة إلى سينا، وسط هنافات.

هوشی دیان الهش الهش  
ضرب مراتعه بطبق المش.

....  
ایکا ایکا ایکا  
حططلع دین امریکا  
ماتخافش یا سادات  
دا کله لعب بنات.. ص

لينطبق أسلوب التنصيص على الرواية كلها ، يتساوى فيه - وبصاحب - الاسترجاع مع الحديث الأساس، ودخول الأصوات السردية للشخصيات مع صوت الراوي.  
إن رواية حديث الجنود للروائي سعد القرش لا شك تحمل فكرة جديدة صيغت بإحكام دون مهابة ، وإن حاولت الرواية التنوع في أحدهاها وإقحام وقائع سياسية حقيقة على الحديث بقصد إكسابه غزارة خاصة أعطى للرواية صيغة وثوق وثبات ولذن . كانت هي الرواية الأولى فهي الآذنة بتواли أعمال أخرى تفوقها حساسية وتخرج موهبة الروائي الأسلوبية التي ظهرت لا محالة - مع عمله الأول.

# كمال دمنى

## فيلم «آخر»

### الاستنساخ وحده .. لا يكفى

سينما

شاهدت «آخر» ثلاث مرات، وفي كل مرة تطاردنى إحدى القصص التى تروى عن الفنان الأسبانى الشهير، بابلو بيكتاسو.. وأجد أن مفرازاها ينطبق تماما على فنانا الكبير يوسف شاهين مع بعض الاختلافات فى التفاصيل. وعندما بدأت أكتب عن الفيلم حاصلرتنى القصة حصارا محكما، فثاركت أن سرها لأبد أن يتم، بقية التخلص من أغلالها، وبهدف الاستفادة من دلالتها التي قد تلقى ضوءا على «آخر».

تقول القصة أن أحد عشاق فن بيكتاسو، اشتري لوحة ممهورة بإمضائه، وبها معالم أسلوب التعبيرجرى عن العنف : الأجسام المهمشة والوجوه المشطورة والعيون المفترحة على آخرها، وقد أكتست نظرتها بالدهشة والهلع.. لكن هذا العاشق -المشتري- لم يرتع لللوحة، وانتابه الإحساس بأنها مزورة.. حملها وذهب بها إلى البائع، وكان صاحب مطعم فى قلب باريس. ولما استمع البائع إلى شكوك العاشق، هدا من روعه، وأكد له أن اللوحة ، المرسومة بالفحم، إنما هي بقلم بيكتاسو.. عاد المشتري إلى بيته وأخذ يتأمل اللوحة، وقضى ليلة مفعمة بالسرور والهواجس، فما أن يقترب بـن اللوحة لبيكتاسو فعلا حتى ينتابه اليقين بأنها ليست له .. حمل اللوحة مرة ثانية وذهب لصاحب المطعم الذى أخذ يشرح للمشتري كيف تتجلى فى اللوحة تلك التداخلات فى الأجسام التى لا يمكن لأحد أن يرسمها، على هذا النحو، سوى بيكتاسو.. عاد الرجل إلى بيته مطمئنا .. لكن بعد لحظات تعرض العاشق لوجات مؤلة من الشك، وفي الصباح، ذهب للبائع وقد تكون منه الغضب

.. عندئذ اصطحبه صاحب المطعم، ومعهما اللوحة، وتوجهها إلى شقة بابلوبيكاسو، ولما عرضها عليه المشكلة، طلب أن يرى اللوحة .. وعقب نظره خاطفة قال:  
ـ لا إنها ليست لوحتي!

و قبل أن يمسك العاشر بخناق الخادع، انفعل البائع وأخذ يذكر بيكتاسو بالليلة التي رسم فيها اللوحة ، وكان يجلس معه ، حول المائدة، جان كوكتو و سلفادور دالي، بل سرد عليه أنواع الأطعمة التي تناولوها ، والحوار الذي دار بينهم من ناحية ، وبين صاحب المطعم من ناحية ثانية، وكيف رسم بيكتاسو اللوحة في ربع الساعة ، ومنحها للمطعم ، هدية ، ظنيراً الخدمة المتازنة التي قدمت لهم، استمع بيكتاسو للكلام من دون انفعال ، ونظر إلى الصورة ليعلق ببساطة:

ـ نعم، نعم أذكر هذا كله .. وأنا بالفعل رسمتها .. ولكن من قال إن بيكتاسو ، أحياناً ، لا يزور لوحاته .. لقد زورت هذه اللوحة، لذا فإنها ليست لوحتي.

### دوائر .. متواالية

ـ الآخر ، يشبه أفلام يوسف شاهين ، فيه الكثير من مواصفات أسلوبه، بل تكاد بعض أجزاءه ، وموافقه ، تتطابق، أو على الأقل تحاكي ، شذرات من أفلامه السابقة: أبطال « الآخر » من ذلك النوع القلق، المتمرد، المتصادم ، الذي يتاجع بالطموحات والرغبات ، والذى إذا أراد فعلاً ، لا يهمنه عواقب الأمور .. ومشاهد الفيلم تتدفق بسخونة فاللونnage يتسم بقدر كبير من السرعة ، يشعرك أنه يلهث مع حركة الكاميرا الباقطة ، النشطة ، التي لا تهدأ وتتوافق مع حيوية شخصيات الفيلم ، سواء من الناحية النفسانية أو المادية، فإلى جانب التحوّلات الانفعالية عند الجميع ، ثمة انتلاقاتهم البدنية في المكان ، سواء كان صحراء مفتوحة أو حجرات مغلقة... ولا يخلو « الآخر » من خيال جامع ، وغموض يصل أحد الإبهام، كما يأتي صوت ماجدة الرومي الصداخ، ليختلف العديد من الواقع بسحره الخاص.

ـ لكن مع هذا فإن « الآخر » ، بالنسبة ليوسف شاهين، وعند عشاق فنه ، مثل لوحة بيكتاسو المزورة!.. فيه شيء ما ناقص، غيرن أصيل، ويتنبض بالتمدن الحكم أكثر مما يفصح عن روح مبتكرة، ويبعدو في المعانٍ وكأنه يعكس ضياء بعض أعمال يوسف شاهين السابقة

، من دون أن يكون له توجهه الخاص.

يبدأ «الآخر» ببطل الفيلم «أدم»، هاني سلامة ، في بلاد العم سام ، مع صديقه الجزائري، كل منهما ينعد رسالة جامعية ، تتعرض للتط ama الدين في بلديهما.. يلتقيان المفكر الفلسطيني ، إدوارد سعيد، يلتحم ودمه وأنفكاره ، وهذه هي المرة الأولى التي يظهر فيها مفكراً كبيراً على الشاشة ، ويتحدث عن أمله في أن تتسع القلوب لتشمل بعضها بعضاً ، وأن تلاشى كلّ منه «أنا» و«أنت» و«هو»، وأن تحل مكانها كلمة «نحن» .. ويبدو الفيلم كما لو أنه يرد ، بالواقع على هذا الأمل.

وبينما يعود الشباب الجزائري إلى وطنه ، يعود صديقه المصري إلى القاهرة حيث يلتقي الصحفية «حنان»، حنان ترك، ويقع في غرامها منذ اللحظة الأولى.. وكعادة يوسف شاهين، يضع أبطاله في قلب أكثر من دائرة.. وهنا يضع أدم و«حنان» في دائرة الأسرة ، ثم في دائرة الوطن ، وتخييراً في دائرة العالم . وإذا كانت دوائر يوسف شاهين السابقة تلقي بضوئها على أبطاله، بقدر ما يضيئ هذه الدوائر، فإن دوائر «الآخر» تعانى من ارتباك شديد، وافتخار يتجه إلى المغala حيناً والرموز المباشرة حيناً.

أسرة أدم»، مكونة من الأم تؤدي دورها نبيلة عبيد: امرأة قوية ، صعبة المراس شأنها في هذا شأن معظم شخصيات شاهين التسائية.. ولكنها هنا قد تكون أكثر نهماً للسيطرة والتفوذ والمآل. تحب ابنتها حباً في مستوى الشبهات . تنام إلى جانبها في فراش واحد وتداعبها على نحو مرrib. مريض . والأدهى أنها تحكى له، ولننا، كيف قام والدها بمعاشرتها معاشرة الأزواج بعد وفاة الأم.. إن «الآخر» بميله النزق نحو الغرائبية يبتعد عن المنطق القابل للتمثيل.

في المقابل ، يلجم «الآخر» إلى ما يقترب من الرموز الغليظة ، عندما يطلق اسم «بهية» على والدة «حنان»، تؤدي دورها ، لبلبة ، ويزعم -استكمالاً للرموز- أنها تزوجت من رجلين. أحدهما استشهد في حرب ١٩٦٧ ، بعد أن أنجبته منه طفلان كبار، وذهب إلى أفغانستان وعاد متطرفاً ، يتهم الجميع ، من بينهم والدته الطيبة «بـهية» بالكفر والإلحاد .. والزوج الثاني ، الذي أنجبته منه «حنان» لقى مصرعه في انفجارة ١٩٧٧ الشهيرة . والفيلم بهذا القسر في التوثيق يكاد يقول «والله العظيم .. إن «بـهية» ما هي إلا مصر».

أما الدائرة الأوسع ، دائرة الوطن، فإنها تعبر عن صراع مستتر، بين من يملكون ومن لا يملكون والدة «آدم»، والده - محمود حميدة - يملأ مكانه في سيناء .. وبصراحة ، يستغنى الرجل عن نصف العمالة، رافقا شumar «أنا لست جمعية خيرية»، وهو مثل زوجته ، نصف رجل أعمال ، ونصف محظى... يحاول تنفيذ مشروع «مجمع الأديان الثلاثة» الذي تحدثت عنه الصحافة طويلا، ويفكر في تجميع أكبر قدر من التبرعات، كي يختلسها بالطبع ، فهو يعلم تماماً أن المشروع وهى .. وفي المقابل، على التقييف من اللصوص البالغى الاناقة ، شمة الشرفاء، تتمثلهم «حنان»، الصحفية، التي تطمع إلى فضح «عصام بك»، حزت أبو عوف- شريك محمود حميدة فى المشروع.. بالإضافة إلى مهندس غريب الأطوار، شهرته بلغت الأفاق، ينتهي إلى الفقراء برغم وضعه الطبقي، فهو يصر على إقامة بيوت لمتضررى الززال بينما يريد شقيقة حميدة- أن يتولى رسم «مجمع الأديان» الوهنـى . وينساق المهندس إلى رغبات شقيقـه . وعندما يدرك الحقيقة ، يثور ، ولا يتورع في موقف لا يصدق، أن يحرق شيكـا بخمسة ملايين من الجنيهـات!

وأخيراً، تأتى الدائرة الثالثة: دائرة العالم، الذى تسيطر عليه الولايات الأمريكية تحت عنوان ما يسمى بـ«العولة»، وفي مشهد تسجيلـى ، يتابعه بعض أبطال الفيلـم على شاشة التلفـزيون، ينطلق صاروخ أمريكيـى ليختـرق مبنى هـضـمـاً، بنعـومة مدمرة إن صح التعبـير .. وإذا كانت القوة الـباطـشـة هي ذراع الولايات المتحدة بين الذراع الثانية تتمثل في الـهيـمنـة الـاقتـصـادـية الـتـى تـعتمد على المـفـسـدـين فيـالـعـالـمـالـثـالـثـ .. وفي مشهد كاريكاتوريـى ، حول مائـدة رجلـ العمـالـلـ محمودـ حـمـيدـهـ وزـوجـتـهـ، وتـضمـ بعضـ الـأمـريـكـيـنـ، يـقـفـ «ـعـصـامـ بـكـ»ـ مـسـكـاـ بـكـأسـ قـائـلاـ «ـفـيـ صـحـةـ العـولـةـ»ـ !ـ وهـيـ جـملـةـ تـعـتـبـرـ ذاتـ مـفـزـىـ سـاخـرـ ، لاـ يـمـكـنـ أنـ يـتـفـوهـ بـهـاـ أحدـ الـمـنـتـفـعـينـ بماـ يـسـمـىـ «ـنـظـامـ العـولـةـ»ـ .. إنـ مشـكـلةـ دـوـاـرـ الفـيلـمـ تـأتـىـ منـ كـوـنـهـاـ أـقـرـبـ إـلـىـ الـمـعـادـلـاتـ الـفـكـرـيـةـ ، تـتـوـالـىـ بـطـرـيقـةـ هـنـدـسـيـةـ ، وـتـكـادـ تـخـلـوـ منـ عـقـوـيـةـ وـأـنـسـيـابـ الـفـنـ الـجـمـيلـ .. وـتـمـتدـ الـمـعـادـلـاتـ الـفـكـرـيـةـ لـتـشـمـلـ مـجـمـلـ شـخـصـيـاتـ الـفـيلـمـ، حـيثـ تـبـدوـ أـقـرـبـ إـلـىـ الـأـنـكـارـ الـمـتـحـرـكـةـ ، الصـادـرـةـ مـنـ عـقـلـ وـاحـدـ .. وـتـتـحدـثـ بـلـغـةـ مـؤـلـفـهـاـ ، فـيـصـلـ الـحـوارـ إـلـىـ درـجـةـ مـدـهـشـةـ مـنـ التـكـلـفـ، وـالـتـشـابـهـ حتىـ فـيـ أـكـثـرـ الـلـهـظـاتـ حـمـيمـةـ وـخـصـوـمـيـةـ، فـعـنـدـمـاـ يـقـبـلـ «ـآـدـمـ»ـ حـنـانـ، يـقـولـ لـهـاـ «ـكـنـتـ سـأـصـابـ بـالـاحـبـاطـ لـوـلـ

أقل هذا، فتجبيه «وأنا سأصاب بالإحباط إذا لم تفعل هذا ثانية».

## ارتفاع .. وهبوط

إدارة الممثلين، ولساتهم الإبداعية بجعلت «الآخر» أقل وطأة: حنان ترك، في انطلاقاتها، ولفتاتها المتنبهة، وتوقد نظراتها، وحركتها السريعة، ويقطنها الانفعالية، تعبير عن جيل لا يعرف الاستسلام، ولن يتنازل عن حقه في الحياة.. هانى سلامه، بوجهه المشرق، وأدائه السلس، يخطو خطوة واسعة للأمام، لولا مشاهد البداية، حين يفتح عينيه بشدة، على طريقة عمر الشريف في «صراع في الميادين».. وفي مشاجرة نبيلة عبد العظيم زوجها محمود حميدة، يصل الإثنان إلى مستوى مميز من القدرة على التعبير: نبيلة، تفترش الأرض يائسة، تقلب صور فوتografية من أيامها الخواли وما أن ترى زوجها حتى يتحول اليأس إلى شراسة، فهو -عندما- مثل كل الرجال، ومن فيهم كلينتون شخصياً، الذي نراه متوجهماً على شاشة التلفزيون عقب تفجر فضيحته، مجرد كائن جنسى.. ومن ناحيته، يبدي محمود حميدة، بمهارة، قدرًا غير قليل من البلادة، تجاه الجيشان الانفعالي لزوجته، فالواضح أنه يحس باللل تجاهها، أو على الأقل، لم يدري بثباتها.

بعيداً عن الرمز الفج لشخصية «بسمة»، أدت لبلبة دورها كاتم، بشفافية رقيقة، فقلبتها يخفق مع قلب ابنتها، تفرح من أجلها على نحو أعمق من فرح صاحبة الشأن، ويمتلئ قلبها بمزيج من الاسى والغضب نحو ابنها المتطرف والأجمل: دموعها الرومانسية التي تسيل مذراً عندما يغنى لها، عريس ابنتها، إحدى أغنيات عبد العليم حافظ.

حسن عبد الحميد، الذي يقوم بدور المهندس الشريف، ممثل من النوع النادر، يلخص العديد من الانفعالات المتباينة، بنظرية واحدة، إنه يعرف تماماً فصيلة التركيز والاختزال والاختصار. يذكرنا بـ«إدراكه لخسارة قضيته»، بـ«ممثلنا الكبير محمود المليجي»، عندما ينطوي على نفسه، حين يقتنع بأنه مهزوم، في «إسكندرية ليه»، والعديد من أفلام يوسف شاهين.. وبينما يحقق أحمد فؤاد سليم بـ«حنان- الطيب»، تجاهًا جديداً، يثبت الوجه الجديد، أحمد توفيق، في دور الشاب المتطرف بـ«جداراته» كممثل سيمتصح له شأن.

لكن، إلى جانب تواضع مستوى الحوار، أدت بعض المواقف المختلة تارة، والمتكلفة

نارة، في السيناريو الذى كتبه يوسف شاهين مع خالد يوسف ، إلى هبوط مستوى الفيلم إجمالاً فى العديد من الأجزاء.. وأية ذلك لقاء نبيلة عبيد مع الشاب المتطرف ، عبر «الإنترنت» فى باريس، فى مطعم بالدور الثانى ببرج إيفل حيث تدور بينهما شريرة حول نساء باريس اللاتى يتمنى المتطرف أن يقضى عليهن! .. إن هذا المشهد، وغيره «مثل مشهد مقتل صديق» أدم، الجزائرى، لا يدخل فى باب «الفانتازيا»، ولا ينتمى للواقعية ، ولكن مجرد شطحات شاهينية غير محمودة. عندما تشکن نبيلة عبيد فى أن يكون «أدم» من صلب زوجها ، محمود حميده، وتتساءل من ذا الذى يملك اليقين بأنه ابن والده الرسمى، يبدو الكلام ، والموقف كله، متوقعاً ، مكرراً ، لا طرافة فيه ولا خصوصية له.

مع المصور القدير ، محسن أحمد ينهمك يوسف شاهين بالفيلم وخاصة فى مشهد الحفل البديع، سواء بطابعه الأرستقراطى أو الشعبى، الذى أقيم بمناسبة زفاف «حنان» لـ «أدم»، حيث التوزيع المبهج للإضاءة ، وحيوية الرقصات، وتدفق ايقاعات الطبلول بعد انسياق أنغام الكمنجات.. لكن هذا النهوض يتحول إلى تعثر شديد، المرة تلو الأخرى.. فجأة ، تطالعنا نبيلة عبيد أمام هيكل كنيسة ، طريحة الأرض، وإلى جانبها وجل ملابس كهنوتية، والإثنان متبعادان، ينتفخان كما لو أن كلامهما فى كابوس .. هكذا مشهد لا سياق له، ولا يمكن أن نفهم مفزاوه ، لو كان له مغزى!

تأتى النهاية كمحاكاة ملقة ل نهايات العديد من أفلام شاهين، فبناء على مكالمة نبيلة عبيد، المتأمرة لأحد المسؤولين ، تكشف فيها مكان الإرهابى، تتوجه سيارات الشرطة نحو الورك، حيث الشاب ، مع رجال، فى شقة صفيحة، ضيقة، ومعهم «حنان» والتى تم استدراجها إلى المكان.. وسررياً ، يحضر «أدم»، ويتحقق به والده .. وتندلع مذبحه . الإرهابيون من الشرفات والتواذن ، بملابسهم البيضاء واللحى، يتبدلون إطلاق الرصاص من الشرطة.. وابل من الرصاص يصيب «أدم» و«حنان» ، والتى تطلب من صديق مساعدتها على أن تضع كفها الدامى فى كف حبيبها .. وعلى هذا النحو الذى يريد الفيلم أن يجعله مؤثراً. يلفظ الحبيبان أنفاسهما الأخيرة، وفى ما يبدو أن يوسف شاهين أحسن أن هذه النهاية المصطنعة، لاتقارن بنهائيته «عودة الإبن الضال» الساخنة ، أو نهاية «الارض» المؤثرة، لذا أخذ يدير الفيلم حول نفسه ، فأخذ يقدم لقطات لفرح الحبيبين ،



تتقاطع مع نبيلة عبيد التي تسير وحيدة، فوق أحد كبارى مدن العنسام.  
«الآخر»، مضطرب المستويات ومشوش الرؤية، معهور بتوقيع يوسف شاهين، قد  
يشبه أعماله، لكنه بالتأكيد، ليس من أفلامه .. الأصيلة.

أربع قصائد في الحرب  
وثلاث قصائد في الجب  
وقصيدتان في الموت  
وقصيدة وددها

السمّاع عبد الله

١ - سلام

اليوم صالحت عدوى

أكلت من طعامه، وشربت ماءه، وأسندت إلى الجدار بندقيتي  
وكنت كلما مررت في الطريق في رواحي أو غدوى  
ورأيت رايّت كمزقة من القماش ليس فيها نقط من دم أجدادي  
وسمعت صوتي في المدى أقوله ولا يدوى  
ينكسر الهواء في أصابعى وينهض الملح الثقيل في فمي  
، وينكر وتنسى  
، أبي وأخوتى،

٢ - الرجل بالغليون في مشهد الأخير

واقف مثل تمثال ثلم

والعرايا يظنونه حبراً

كلما مر قدامه واحد ظنه يتلبس أو يتلبس - زيفاً - رداء الحريق الذي  
يتوجه

غير أن الذين أتوا كالمواعيد والناس قاعدة تتفرج

صوبوا في اتجاه تجمده شمسة فتداعى كما يتداعى ابن آدم لما يغافله  
وقته وهو في زيه المبعث

### **٣ - صورة لحامل البنادقية**

يتمشى على درج يتتصعد وهو يكور في خطوة الأرض والناس والنخل  
يمضي كأنه هو في موعد  
وجلال من الزهو يخلفه  
، وكثير من الطير ينقر أكتافه ويعرفه سكك السير  
، حتى إذا مضى في اتجاه الممرات تشهق هذه المدائن عارفة خطوة.

### **٤ - كلام عن عبد الرحمن الداخل**

ذلك المشهد الحلو لا يتكرر يا ابن القصائد  
فأقبح على وردة الروح قبل نزول المصدور إلى جسمك المتيسس  
وأشعر باتجاهه بعيد إلى طلل عربي  
وادع أسلافك الشاعرين لكى يقفوا لحظة للبكاء على الأندلس  
جرهم من خيام المديح ومن سهلجان المسلمين  
 واستذآن ابن زياد لتأخذهم نصف يوم وتدخلهم خيمة لرثاء الجميلة وهي  
ترافق  
، هذا الجمال الذى يتسرب بين دقائقها ويمر بطيئاً على خلل الزمن المندرس  
ذلك المشهد الحلو لا يتكرر يا ابن الدم الضال  
يا ابن الهراء المقدس.

### **١ - غرام**

أسوق عليك القصيدة أن تخزني كسر القول لي  
، إن أتيتك ذات صباح  
مقلباتي فدادين فرح، وكفاي مددوتان بجزح، وقولي هطلاب بروح  
وطحوي مباح  
وجيوبي محسنة فتننة وغرااماً  
أسوق عليك القصيدة إنى غدا سوف أكمل عشرلين عاماً  
سوف أبلغ عشرين موتاً وعشرين أغنية تترقرق نازفة بالجراح

### **٢ - العاشق**

يمر كأن لا يمر  
ويقطف من جرحه وردة كل صباح ويقتذفها لهواء إذا ما تداعى  
، رأيت الطريق منقطة بدم لا يرد الكلام  
، وليس له أى يستدل بها رجل آخر من قبيلته  
، وإن ابتدأ الصيف يصفر في شجر يتكلر يمشي وحيداً يتمتم حتى كأن

، تستطيع تتبع ظلين يقتسمان المسافة والوقت ،  
ولكنه وحده

### ٣ - صورة لحامل الهوى

ماله دائخ

تستبيه البليلة فى مهرجان مسباحاتها وتغربلها فى كلام صغير على  
قد ضحكتها

وتشير له فى اتجاه عذاب يبعثر أيامه بامتداد الفدادين مثل وريقة شجر  
، تخطفها هبة الريح أو خرمتها المناقير

ماله شائخ

قبل ميعاده

، وهو نلا ينزل يتعلم خطو العشيقين فى درج صاعد كعمود من النار  
، لا يتحرق أو يتبسس لكنه صاعد

يتها المشمشات على خد محبوبتي

رسم البدر أحلى تصاويره فى حوائط بيتي ومقتولة خطوطى.

### ١ - فى اتجاه كل هذا الموت

المرأة التى تشبه أحوال الفalk

المرأة التى أنت وقالت: هيئ لك

فأشتهيت أن تكون أعمى

كى تتحسس الكلام من متبعه الظامي أو تخترق الرؤية بالملمس وتأتى  
منهلك

المرأة التى تزداد دقات الكنيسة دقة إن عبرت قدامها

المرأة التى تعطى النهار بهجة أخرى وتنفع المساء حالة الملك

المرأة التى يظل الجبل الشرقي والغربي كل ليلة يدقان على الأرض

ليستداها حينما تمر فى جلال خطوها الباهي

المرأة التى تصحو طيور الشجر المعقود إن تنفست وإن نامت أنت تحرسها

حتى يلم الملك الموكى بالحلم عطاءيه

المرأة التى تجمع للعيد هداياه

المرأة التى أناهازات يوم رجل فى هيئة الأحياء والموتى وقال:

الوقت وقتلك

والمساء - مليكك المختار - منتظر لتأتىه، لتأتى فى أعلىه

، وهذا مهرجانك كامل من دقة الأجراس حتى خفقة الطير الذى يحرس

، هيا فاصعدى بى

، هذه المرأة مذ صعداها الرجل الذى فى هيئة الأحياء والموتى

ومذلة تباشير التلاميذ من الفصل وضمنه إلى جلبابها الأزرق  
، والأعمى الذي يبصر يأتي كل يوم درج الشمس  
فلا يقدر أن يصعد إلا قدر ما يبصره باللمس أو يحيا بالذكرى  
فيحيط مرة أخرى  
ويلتقط الحصى ويصوب الأجرام في ذرقتها حتى تدوخ الأرض  
، أو تختن الأمطار  
أيها الأعمى  
إذا عدت إلى الدار فيبطئ خطوك العاري قليلاً إن هذا المطر النازل قد جاءك  
حتى بذلك  
أيتها الأعمى  
نهار مثل هذا ليس لك.

## ٢ - المقابر

خطوة في اتجاهي أنا  
خلل في المواقف، أو رعشة بين وقت ووقت قليل  
يتضيدها عارف بكلامي، ولملتصق بي، ومنتظر يتربّق وقع خطای  
أراقبه يتجلو كل صباح ويلبس ثوب الجنونين مبتسمًا، ويخبئ لى شبه  
قصيدة  
، في كلامي رقيق وفي غزل واضح  
ها هو ابتدأ الخطوات وصار على حد خردلة من شبابي  
وأنا صرت ما بين وقت قليل ووقت قليل  
لست مرتعشًا  
غير أنني بدأت الخطأ في اتجاهي أنا

## ١ - قصيدة

خبار الرجل العسكري مؤامرتين وقتنينة  
كلما صدق البرد في جسمه ارتفع الخمر سرًا  
، وجرب واحدة من مؤامرتيه  
، المساء عريض  
، ولا ينتوى أن يمر  
، وقد نفذ الخمر والخطط المستريبة لم تجده، وكثير من الذكريات بها شبه  
، قال: في الغد حتما سأنتظر في الأمر  
سوف أعيّن جيبي بالخمر والتبع والخطط المستريبة والذكريات الكثيرة  
وليفعل البرد ما يستطيع.

# كين

## «العبث» في مناخ عabis

في العام الأخير من القرن العشرين نلاحظ، أن البدايات الأولى المزهورة لفن الكاريكاتير في مصر تتراجع على غير المأمول وعلى غير ما كانت تنبأ به فترة الازدهار في عقدى الخمسينات والستينات إلى منتصف السبعينيات التي شهدت ألوانا وأساليب متعددة وثالثت فيها مجموعة من المبدعين، رحل بعضهم وتوقف البعض الآخر عن مواصلة الإبداع في هذا الجنس الفني والانصراف إلى العمل في مجالات أخرى، اللافت للنظر أن توقف الفنانين: بهجت عثمان وحجازي وجورج البهوجر وإيهاب شاكر ومحى الليلاد عن الانشقاق بالكاركاتير هو موقف إرادى واختيارى واع، تربى عليه تفرغ بهجت وحجازى لرسوم الأطفال وانصراف جورج إلى الابداع التصويرى واهتمام إيهاب بفنون التصوير وأفلام الكارتون السينمائية بينما انقطع محى الليلاد إلى فنون إخراج الكتاب وتقنياتها الحديثة، أى أنهما جمعياً ما زالوا يحمد الله قادرين على العطاء والإبداع الفنى لكنهما اختاروا الهجرة بعيداً عن الكاريكاتير . وقد يكون لكل منهم دوافع خاصة إلا أننا لا نستطيع أن نقلل البحث عن سبب مشترك طلباً أن الأمر خرج من حدود الحالة الفردية إلى نطاق الظاهرة العامة . وقد يثور هنا سؤال: إن كان هؤلاء قد اختاروا موقفهم هذا فما الذي يحول دون ظهور جيل ثال من المبدعين يواصل الإضافة إلى منجزاتهم الفنية بنفس التألق والازدهار على الأقل؟ والسؤال بصيغة أخرى: لماذا لم تعد الصحف المصرية كما كانت قبل أربعين عاماً ولتحوِّل قرن ذاكرة برسوم الكاريكاتير المتنوعة الأساليب؟.

هنا قد ينهض اعتراف على وصفنا لهذه الحالة بالتراجع شخصياً وقد أصبحت رسوم الكاريكاتير عنصراً ثابتاً في كل محفنا اليومية والحزبية بما فيها صحيفـة (الشعب) ذات التوجه الإسلامي . فضلاً عن انتظام صدور مجلة (الكاركاتير) المقترن فيها التخصص في هذا اللون الفنى، إلا أن هذا الاعتراض لا يسمد أمام حقائق الواقع التي تشير إلى أنه باستثناء ثنائى (رجـبـ مصطفى) فإن أغلب ما ينشر اليوم من رسوم لا يجد تجاوباً جماهيرياً ولا ينبع عنه أثر ملحوظ في اتجاهات الرأي العام . وقد يكون ذلك بسبب انشقاقها وتطرقها إلى موضوعات هامشية لا تدخل في صميم اهتمامات الرأي العام وقضاياـةـ الحـيـوـيـةـ . كما قد يكون ذلك على الصعيد الفنى قصوراً عنتجاوز المنجزات الفنية للسابقين والدوران في فلكـمـ ومن ثمـ فـلـمـ يـعـدـ هـنـاكـ إـسـافـاتـ فـنـيـةـ حـقـيقـيـةـ .

لتـفـتـحـ لـلـعـينـ آـفـاقـ جـدـيدـةـ تـثـيرـ الـدـهـشـةـ وـالـبـهـجـةـ فـضـلـاـ عـنـ الـاهـتمـامـ .

لـكـ السـمـىـ الصـحـيـعـ وـرـاءـ أـسـالـيـبـ (ظـاهـرـةـ عـامـةـ) كـتـلـكـ الـتـيـ تـبـحـثـ فـيـهاـ لـمـ يـجـوزـ لـهـ أـنـ يـتـوقـفـ .

عند اهتمامات المبدعين الجدد وقدراتهم الفنية وحدها بل يجب أن يمتد السؤال عن الظرف العام  
التي تحيط بعملية إبداع ونشر الكاريكاتير في الصحف اليوم.  
ورسوم الكاريكاتير من أكثر الأعمال الفنية وهنوا في موقعها الخلي من القضايا السياسية  
والاجتماعية ومن ثم فإن ازدهار هذا الفن يتتحقق أكثر مع توافر مطان المزارات العامة التي تتساءل  
في التعبير عن الآراء والأنكاد الجزئية. هذا صحيح إلا أنها في نفس الوقت لا تستطيع الزعم بأن  
مساحة حرية الرأي وحدودها هي اليوم أقل مما كانت خلال حقبة الحكم النasserية . وبالتالي فإن  
الركون إلى الموقف الحكومي لتغطيل هذه الظاهرة لا يبدو مبرراً مقتضاً في تقديري.

وفي ظني أن حرية التعبير اليوم في الصحف أكثر مما كانت من قبل ظاهرياً ولكنها في  
جوهرها ليست كذلك. طالما أنها تتجاوز حدود الشكل المعلن إلى الحقيقة المعاشرة أو الواقع المعاصر .  
وتنوقف عند حدود الاجهار بالرأي فحسب دون اكتراض به. على سبيل المثال فقد عبر الكتاب  
، والرسامون في الصحف المصرية عن مواقفهم الراسخة لنشائج انتخابات مجلس الشعب الأخيرة  
ووصفها القضاة ذاته بالتزوير ولم يتعرّض أحد من الكتاب أو الرسامين إلى المسائل القانونية ولا  
عوقي أحدهم على ذلك. لكن هل أدى هذا الإقرار العام بتزوير الانتخابات إلى أي تغيير؟

في نفس الوقت فإن كل ما أثاره النواب من معارضين أو مؤيدين للحكومة من قضايا وبيانات  
لم يلتحق في زححة الحكومة عن أي موقف في أي موضوع كبير أم صغير ولم يفلح في تغيير مسئول  
واحد كبير أم صغير. فإذا انتقلنا إلى قضايا أقل شأنها من المشكلات القومية فإن كل ما كتب أو رسم في  
صحفنا لم يؤثر في إحداث أي تغيير بداية من مستوى الفسق والمحنة والتعليم والسكك  
ال الحديدية إلى اتحاد كرة القدم وأنديتها إلى برامج التلفزيون ومذيعيه وسياسياته.

كان حوار طرشان يسود المجتمع المصري كله. وهو ما يدفع بالآباء إلى كل صاحب رأى أو وجهة  
نظر. فلا خيار أمامه إلا أن ينساق مع القطيع أو التuscib المعادى للغير لم يعد موقعاً كوكومياً فحسب ،  
وراءه . والحقيقة أن موقف الاستبداد بالرأي والتuscib المعادى للغير لم يعد موقعاً كوكومياً فحسب ،  
بل صار موقفاً شعبياً أقل تسامحاً مع آية أفكار مغايرة. إن استبداد المحكومين اليوم ليس أقل من  
استبداد الحاكمين وشواهد حياتنا اليومية في كل مكان يجمعنا بغيرنا من البيت إلى أماكن العمل  
إلى الاستاد تتفق دليلاً على ذلك.

ويكفي أن نراجع بعض ما أنجزه الإبداع الفني المصري في وقت سابق لنرى مدى استحالاته عرضه  
اليوم جماهيرياً. من رسوم الفنانين عبد السميم عبد الله وبهجت وحجازى إلى أشعار بيرم  
التونسى وبدين خيرى إلى مشاهد من آفلامنا السينمائية القديمة . إلى المساجلات الفكرية التي  
دارت في بدايات القرن ..

في نهايات القرن صرنا جميعاً أقل تسامحاً وأكثر تعصباً في هذا المناخ المعادى للابتهاج . هل  
يملك رسام الكاريكاتير أن يتجدد فنياً؟ هل يملك جرأة الابتسام وسط جموع جهنة عابسة؟

## أحمد عز العرب

## مجدی الجابری

اللَّهُ لِمَفْتَهُ هُنَّ جَسَمٌ

نكتة الآله الكاتبه  
وملى وتفريح رئى بدخان الكلوباترا  
وحركة رجلين امى على دواسنة مكنة الخياطه  
ده اللي لحقته من جسمى النهارده  
بعدما اتبعتر ع السلم  
وانا مزوج م الشغل.  
ها حاول الله على مهلى.  
واعمل منه حكايه  
احكيها لنفسى وانا نايم.



أ. علاء الدين شوقي

[www.lisanarb.com](http://www.lisanarb.com)

